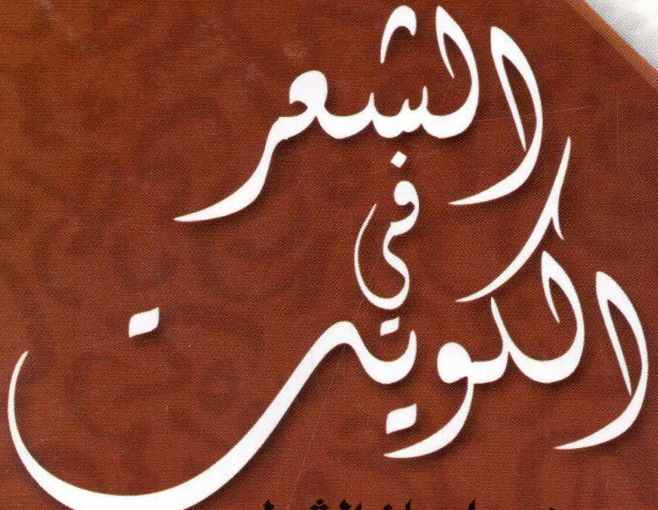




الشعر في الكويت

د. سليمان الشطي

الجزء الأول

نسخة مجانية توزع مع عالم المعرفة العدد 409 فبراير 2014

المؤلف في سطور

أ. د. سليمان علي الشطي

* أستاذ الأدب العربي - جامعة الكويت.
* ولد في الكويت عام 1943.
* حصل على الليسانس والماجستير من جامعة الكويت (1974)، والدكتوراه من جامعة القاهرة (1978).
* له من الدراسات: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط1 (1976)، ط2 الهيئة المصرية العامة للكتاب (2004) - رسالة إلى من يهمه أمر هذه الأمة (1991) - مدخل: القصة القصيرة في الكويت (1993) - طريق الحرافيش: رؤية في التفسير الحضاري - ثلاث قراءات في نقدنا القديم (2000) - الشعر في الكويت (2007) - المسرح في الكويت (2009).
* شارك في عدد من المجالس: عضو في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت - عضو هيئة تحرير كتاب عالم المعرفة وسلسلة إبداعات عالمية - رئيس لجنة التأليف والتعريب والنشر (جامعة الكويت) (1994 - 1998) - عضو مراسل لمجمع اللغة العربية في سورية - الأمين العام لرابطة الأدباء (1986 - 1988) - رئيس تحرير مجلة البيان الأدبية (1979 - 1990).
* له عدد من الأعمال الإبداعية: الصوت الخافت، رجال من الرف العالي، أنا الآخر، صمت يتمدد.
* الجوائز:
- جائزة الدولة التقديرية من دولة الكويت.
- جائزة أفضل عمل ثقافي وكتاب عربي في معرض القاهرة عام 2003 عن كتابه «الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ».



الشعــر في الكويت

الجزء الأول

د. سليمان الشطي

نوافذ المعرفة

لجنة نوافذ المعرفة:
أ. إسماعيل فهد إسماعيل
أ. سعدية مفرح
أ. منصور صالح العنزي
أ. سهام سعد العازمي

التنضيد والتدقيق اللغوي والإخراج
والتنفيذ: وحدة الإنتاج
في المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

نوافذ مشرعة نحو الأفق

«نوافذ المعرفة» سلسلة يطل القارئ العربي من خلالها على المشهد الثقافي العربي بكل صوره الشعرية والروائية والقصصية والنقدية والمسرحية والتشكيلية وغيرها من التجليات الثقافية المختلفة.

وتأتي هذه السلسلة استكمالا لمسيرة سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ يناير 1978م، لتعنى منذ بداياتها وحتى الآن بإصدار كتب فكرية وثقافية وعلمية متنوعة مترجمة من لغات أخرى إلى العربية أو مكتوبة بالعربية. وبعد مرور 35 عاما على صدور السلسلة الأشهر عربيا في عالم الكتب الشهرية قرر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يقدم هدية لقارئها على أن تكون رديفة لها وتوزع معها بشكل مجاني، بمعدل كتاب كل شهرين، وتتخصص في نشر الكتب في طبعات جديدة أو معادة لمبدعين ومؤلفين باللغة العربية من الكويت، ولاحقا بقية بلدان الوطن العربي.

ويأتي هذا المشروع استكمالا للدور التنويري الذي اضطلع به المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ إنشائه في العام 1973، ومازال يقوم به وفقا لآليات كثيرة وعبر مشروعات متعددة اعتمدت في الدرجة الأساس على تكريس البنى الثقافية التحتية على صعيد النشر والفعاليات الأخرى.

وتشرف على سلسلة «نوافذ المعرفة»، لجنة مكونة من متخصصين تختار الكتب المعدة للنشر وتحررها، وتصدرها بما يتوافق وسياسة السلسلة المرسومة لها من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبما يخدم رسالته من الكويت إلى العالم كله.

ويأمل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من القراء العرب المهتمين عدم التردد في إبداء ملاحظاتهم حول أي كتاب يطلعون عليه من كتب السلسلة أو سياسة النشر فيها، وسوف تكون اقتراحاتهم بشأنها موضع ترحيب دائما، فنوافذ المعرفة مشرعة بيننا وبين قارئ العربية في كل مكان.

الأمانة العامة

مقدمة تفرض نفسها

ثمة نفور بيني والمقدمات، مع تسليمي الكامل بأهميتها. أميل إلى مواجهة الموضوع مباشرة، ولذلك كثيرا ما أتخطاها. أفعل هذا في القراءة والكتابة. ولكنني أحيانا أعاكس هذا الشعور، فأقرأ المقدمات وأكتبها أيضا مدفوعا بسبب من الأسباب، كما سأفعل الآن في هذه الطبعة فأقول:

قبل سنة ٢٠١٣ حلت ذكرى لها دلالتها، ذكرى مرور أربعمائة عام على تسجيل بداية، اتفق عليها أكثر من مصدر، تشير إلى تشكل واستواء مقومات وكيان دولة الكويت الحديثة.

وبعدها بسنوات، مع مطالع القرن الثامن عشر، تم تسجيل اختيار صباح الأول حاكما، ليتسلسل الحكم في ذريته، اختيارا طوعيا ظل متفقا عليه، ويُؤكَد شعبيا طوال ثلاثمئة سنة تالية.

مع هذه الذكرى يصبح تأكيد الحديث عن البعد الثقافي لمجتمع ما هو المدخل الأصوب للمعرفة الداخلية له، فوعيه وحسه الإنساني ومداركه السامية لا يمكن جس مكامنها، وتتبع مدارج وعيها إلا بالنظر إلى هذا التوثب النفسي والنشاط العقلي والجهد العملي.

لقد تشكل هذا المجتمع الكويتي وقام متدثرا بعروبته، بثقافتها وعقيدتها الإسلامية، محاولا النهوض من نقطة القاع التي وصلت إليها أحوال الدولة الإسلامية التي نعرفها في تلك العصور المتأخرة، ففرضت حالة من التأخر، ومن ثم رافقها إهمال لأطراف كثيرة، ومنها الجزيرة العربية التي غطيت وتدنت، بل غابت، أخبارها حتى دخلت في ظلمة كثيفة تحتاج إلى جهد كبير لتجلية جوانبها المختلفة، سياسية واجتماعية وعقائدية وثقافية، ومن ثم بدت ضرورة إعادة تشكيل الرؤية التاريخية لهذه المنطقة، وبذل الجهد الحثيث لوصل حلقات تاريخها التي تناثرت نتفا من أخبار وإشارات من حوادث متباعدة أو بروز أسماء منفلتة عما جاورها.

لقد توالت، مذكورة مشكورة، جهود ومحاولات تسعى إلى شبك حلقات هذا التاريخ وتجلية حقائقه، السياسية والاجتماعية والثقافية، فاستطاعت نفض غبار كثيف تجمّع حاجبا الرؤية التاريخية الصائبة.

ولا تكتمل الرؤية إلا بتجلية الجانب الثقافي وتاريخه، ومنه الشعر، ديوان العرب، فيحق القول القائل إنك كي تعرف مجتمعا عربيا اقرأ شعره وتأمله ففيه مخزون معرفي وجمالي جدير بالنظر والدراسة، فالشعر هو الفن الأبرز في هذه الثقافة.

تنطلق هذه المحاولة، محاولة كتابة تاريخ للشعر في الكويت، مستندة إلى جهود سابقة جادة تناولت المفردات الأساسية في البحث العام، وأسكنتها في كتب الأدب والتاريخ، ومن أكثرها تميزا وأهمها ذلك التسجيل المهم في كتاب «تاريخ الكويت» للشيخ عبدالعزيز الرشيد في قسمه الثاني. وقد تابع هذا الجهد، بعد ذلك، حين فتح صفحات مجلته «الكويت» (١٩٣٠) لكتاباته ولغيره من المهتمين بالشعر وشخصياته.

توالت تسجيلات لمحفوظات وعتها ذاكرة رواة الشعر وعشاقه، تحول بعضها إلى مقالات تناثرت في الدوريات والمجلات أبرزها مجلة البعثة (١٩٤٦ - ١٩٥٤)، ويجانبها عدد من مجلات تلك الحقبة، فنذكر تمثيلا ما كتبه محمد ملا حسين في مجلة البعثة عن مجموعة من الشعراء، ويضاف إلى هذا ما ذكره خالد سليمان العدساني في سجل الكويت اليوم، يناير ١٩٥٦.

وتتابعت، بعد ذلك، دراسات متعددة، دخلت إلى الموضوع من مداخل مختلفة، منها من اتجه إلى البحث في التراجم والسِيَر، وتسجيلها وإثبات تراثها كاملا أو مختارات منه. ويأتي في المقدمة كتاب رائدي المرحوم خالد سعود الزيد، في كتابه الموسوعي «أدباء الكويت في قرنين» في مجلدات (١٩٦٧ - ١٩٨٣)، وفيه أودع من المعلومات والنصوص الشيء الكثير، وهي مما لا يستغني عنها باحث في تاريخ الشعر الكويتي.

ويتلازم مع هذا الجهد دراسات الباحث الدءوب الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله التي جاءت لتغطي مناحي الثقافة والأدب في الكويت، وكان للشعر منها نصيب واف، تجلى في مختاراته المبكرة «ديوان الشعر الكويتي» (١٩٧٤)، ودراساته عن الشعر التي ضم أهمها كتابه «الشعر والشعراء في الكويت» (١٩٧٨)، ودراسات أخرى مهمة توزعت في الدوريات المختلفة.

وجاء بعد ذلك فيض من الدراساتِ الأكاديمية تناول بعضها حقبة من حقب هذا التاريخ مثل: كتابي الراحلَين عواطف العذبي الصباح «الشعر الكويتي الحديث» (١٩٧٣)، ومشاري السجاري «الشعر الحديث في الكويت إلى سنة ١٩٥٠» (١٩٧٨). ويضم إلى هذه ما نشره د. إبراهيم عبدالرحمن محمد في مجلة البيان من مقالات تناول فيها عددا من شعراء الكويت، وضمها بين دفتي كتابه «بين القديم والجديد».

واتجهت محاولات أخرى لدراسة تيارات مختارة أكثرها تميزا كتاب د. خليفة الوقيان «القضية العربية في الشعر الكويتي»، وفيه دراسة ناقدة لتاريخ الكويت السياسي والثقافي والشعري، وتتبع تعبيره عن القضايا القومية ومثله كتاب «التيار التجديدي في الشعر الكويتي» للدكتور سالم عباس خداده، الذي ركز

فيه الضوء على التطورات الفنية لهذا الشعر.

ولدراسات الشعراء نصيب من هذه التوجهات، فإذا كان عبدالله زكريا الأنصاري ظل يواصل جمعه وتعليقه على شعر فهد العسكر، فإن الدكتورة نورية الرومي خصته بدراستها للماجستير نشرتها، كما نشرت دراسة موسعة مرافقة لنصوص لمحمود شوقي الأيوبي، كما حظي صقر الشبيب بعناية خاصة، ومنها دراسة للدكتور أحمد عبدالله العلي.

هذه الدراسات الأولى كانت فاتحة لما جاء بعدها من فيض لا يمكن إلا الإعجاب به واحترامه.

ويأتي خاطر السؤال: هل ثمة حاجة إلى كتاب جديد؟

نعم!

هذه هي الاجابة البدهية التي لا تستدعي تفكيرا أو تبريرا، ومن ثم يحدوني حلم بضم هذه المحاولة لتجلس في موقعها المتواضع بين محاولات المجتهدين، فدراسة الشعر وكتابة تأريخه حركة دائبة لا تعرف الاكتفاء مادامت هناك رؤى وأفكار ووجهات نظر وتصورات ومناهج تزحم أخرى.

وثمة إجابة أخرى تنطلق من ضرورة تغطية جوانب أو وصل حلقات هذا النشاط الشعري، إجابة تنظر إلى الإطار الخارجي لحركة تاريخ الشعر في الكويت التي تفتقد كتابا يقدم تاريخا متصلا، يرسم صورة متكاملة لتطور حركة الشعر في الكويت منذ أقدم النصوص والمعلومات التي توافرت لدينا حتى زمننا هذا. نقول عنها بأنها بداية للمجتهد والمقتصد، ولكنها لن تكون نهاية للناظر، ولعلها تفتح شهية المتابعة.

وأمر آخر أرادت هذه الدراسة أن تضيفه، فهي وإن نظرت، ولا شك أنها استفادت ونظرت، إلى كل معطيات الدراسات السابقة، فإن ثمة حاجة إلى إجمال نظرة تشخص هذه الاتجاهات وتضعها في سياقها التاريخي بعيدا عن توالي التراجم أو الكتابات المفردة عن الشعراء، أو إفراد تيار محدد تكون ملزمة بتجليته دون غيره، إن ثمة حاجة إلى كتاب يضم بين دفتيه قولا متصلا يجلي الخطوط الأساسية لتطور هذا الشعر وتَتَابع حلقاته حتى زمننا هذا.

ويضاف إلى ما سبق القول إن كل دراسة لها رؤيتها وتحليلها الخاص لهذا الشعر من حيث معطياته الفكرية، وتطور بنائه الفني، وربطه بسياقه العصري وطبيعة توجهاته الإبداعية، فهي عين على حركة التاريخ الشعري وربطه بحركة المجتمع، وبصر مواز مجتهد في النصوص يستخرج جمالياتها وتطورها. فلكل

نظرة مجتهدة إضافة لا شك فيها.

** ** **

استجاب تقسيم هذا الكتاب لهدفه، فقد جاءت فصوله الاثنا عشر لتحقيق هذا الهدف؛ مراعية نمطين من النظر: أولهما المحافظة على التصاعد التاريخي، فيبدأ «الفصل الأول» من الكشف عن الروافد الأولى للشعر منذ نهاية القرن الثامن عشر فالتاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، وتتتابع الفصول في شكلها الخارجي مع هذا الخط التاريخي لينتهي الفصل الأخير مع شعراء مطالع القرن الواحد والعشرين.

وفي محاذاة هذا التقسيم كانت هناك نظرة ثانية هي النظرة الفارزة للاتجاهات، ففي داخل أنسجة هذه الفصول يأتي، مفردا، شعر الفقهاء والمعلمين ليأخذ حيزه الخاص، ومثله شعر القضايا الاجتماعية والسياسية. وكذلك الشعر المتجاوز للحركات الساكنة والداخل في الاستجابة للتطورات التي حدثت في أدب النصف الأول من القرن العشرين، مع ملاحظة أن هذه جاءت متتابعة تاريخيا، محافظة على التصاعد التاريخي وتطوراته. يمثله ما جاء في الفصل الثاني من حديث عن شعراء خرجوا عن المألوف، وخير ممثل لهم الشاعر فهد العسكر، بينما اهتم فصل تال (الفصل الثالث) بالشعر المتفاعل مع الدعوات السياسية والاجتماعية.

ولكن هذا التتبع المنتظم للتصاعد التاريخي تتغير طبيعته حينما تظهر ملامح التفرعات التي أفرزتها التطورات الفنية، فمع دخول مفاصل الحداثة بدأت التيارات تتجاور، فثمة شعراء ظلوا محافظين على التطور المتئد الذي يحافظ على السمات المستقرة، بينما سعى آخرون إلى القفز خارج حلقات التطور المتأنية، فجاء مفصل شعر التفعيلة، وتجارب الخمسينيات، موضوعا وشكلا: الشاعران أحمد العدواني وعلي السبتي (الفصل الرابع)، ثم اندفاعات أصوات شعراء عقد الستينيات، حيث مثل حصادا مرتقبا: خالد سعود الزيد ومحمد الفايز وعبدالله العتيبي وخليفة الوقيان (الفصل الخامس)، وبه ينتهي الجزء الأول من هذه الطبعة.

سيعقب ما سبق الجزء الثاني، ويبدأ ببحث تجليات الربع الأخير من القرن العشرين، حيث تتسع قاعدة التقسيمات تبعا لأصوات شتى، فأفردت للنظائر والعوامل الرابطة فصول تجمعها، فنلاحظ سبع مجموعات تستدعي النظر إليها ضمن مجالها الخاص.

تبدأ هذه المجموعات بامتداد الحصاد (الفصل السادس)، فتنظر في

المستجدات التي توالت على الساحة الشعرية في أعقاب مرحلة التأسيس الحديث، ثم يُفرد الفصل السابع لصوت المرأة باعتباره صوتا شعريا ظل مكبوتا زمنا، فانطلق داخلا دخولا قويا في الساحة الشعرية، وأضاف ملمحا له سماته الخاصة في مستوى التناول مع سوية فنية أخذت بأنواع التجارب الشعرية المختلفة، تراثية وحداثية. ومن ثم كان الواجب النظر إلى هذا الدخول المتأخر ضمن حيزه الخاص، يتداخل فيه البعد الاجتماعي والطبيعة الفنية.

ويشهد هذا العقد ذلك التجاور الثري الذي يتمثل في أصوات الشعر التي تمسكت بأساسيات الشكل الشعري الموروث، فتحرك تجديدهم ضمن هذا الإطار مستهدين باتجاهات التجديد في النصف الأول من القرن العشرين، ضمن نظرات تحيي السابق أو تبدع في ثناياه (الفصل الثامن)، ويجاورهم ويعقبهم جيل التجارب الحديثة من تطورات شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر وعوالم التفاصيل الصغيرة (الفصل التاسع).

وإذا كان البعد الاجتماعي دافعا من دوافع التقسيم، فإن الخروج عن كل قيد ممكن، والكتابة «خارج النسق» تمثل تجارب تستدعي الإطلالة عليها باعتبارها تغريدا خارج كل سرب (الفصل العاشر).

ومثل هذا البعد الاجتماعي يتجلى أيضا في شعر فئة البدون، فهذه قضية اجتماعية سياسية، ولكنها افرزت جماعة لها همومها الخاصة يعبر عنها شعرها، شكلا وموضوعا، فكان الاختيار منها لنموذجين دالين. (الفصل الحادي عشر).

وتلقي الرحلة مرساها، في فصلها الأخير، عند محطة جيل مفصل القرنين العشرين والواحد والعشرين، حيث يقف الشعر على بوابة قرن جديد لا نعرف بعد ماذا يحمل للشعر فيه.

وتبقى حقوق لا بد من ذكرها، فأذكر الجهود السابقة التي استفدت منها مباشرة وغير مباشرة؛ فأبدأ بذكر الرائد عبدالعزيز الرشيد الذي حفظ لنا في كتابه «تاريخ الكويت» ما كان محتملا ضياعه من نصوص أو اخبار. وأثني ذاكرا كتب التراجم التي أفادتني في تسجيل حياة الشعراء، وأخص بالذكر كتاب «أدباء الكويت في قرنين» لخالد سعود الزيد، وكتاب الأديبة ليلى محمد صالح «أدباء وأديبات الكويت». و«معجم البابطين للشعراء المعاصرين»، ولا يحسن بي تجاوز الإشارة إلى جهود الباحث خالد سالم في تتبع التطور الثقافي في الكويت، وكان له فضل تيسير أخبار ونصوص الشاعر المتقدم عثمان بن سند، وإفادات أخرى مذكورة غير منكورة. وأضيف شاكرا للصديق الباحث عادل عبدالمغني الذي أتاح لي الاطلاع على دراسة خالد سليمان العدساني التي

أفادتني في المراجعة.

وأفرد بالذكر عزيزي الشاعر الباحث د. خليفة الوقيان، خاصا بالذكر دراسته المبكرة عن الجهود الثقافية المبكرة في الكويت، وأقرنها بشكري على نظرته في نسخة هذا الكتاب وإرشادي إلى ما فيه من زلات القلم التي لم يفسح لي المجال لإثباتها لاعتبارات فنية استدعت نشر الكتاب في صورته الأولى، مع الاكتفاء بتقسيميه إلى قسمين، الأول منهما بين أيديكم، وسيعقبه، إن شاء الله، قسمه الثاني.

وفي ختام هذه الكلمة أذكر حق كل من استقبل هذا الكتاب، في طبعته الأولى(*)، فذكره أو كتب عنه، راضيا أو عاتبا أو ساخطا، فمن ألف يفتح صدره للورود والسهام، وقالوا قديما من ألف فقد استهدف!

سليمان الشطي

(يناير - ٢٠١٤)

(*) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن مكتبة دار العروبة - الكويت ٢٠٠٧.

الفصل الأول

الروافد تتشـــكل

تتآزر إشارات وأخبار تبين لنا أن السنوات الأولى من القرن الحادي عشر الهجري - السابع عشر الميلادي - شهدت تشكل الكويت الحديثة. إن تحديد السنوات المتصلة بتكوين الدول ليس قاطعا لأن تشكل هذه الدول تمتد جذوره وتسبقه إرهاصات ومقدمات وروافد عدة قبل الاشتهار ومن ثم التدوين الرسمي، ولكن الإشارة إلى حقبة أوسنة بعينها يمثل تحديدا يسهّل التصور والابتداء من نقطة ما ولا يقصد منها التحديد الجازم. ومن هذا الفهم تأتي الإشارة إلى أن بدء التأسيس يدور حول عام ١٠٢٢ الموافق ١٦١٣.

وهذا التاريخ السياسي المتقدم رافقته ولازمته إشارات إلى ومضات ثقافية وجهود فكرية تومىء إلى تشكل بنية هذا المجتمع وتكامل أركانه المختلفة ومنها الجانب الفكري. نلمس هذا من خلال ما وصل إلينا من مخطوطات تنتمي إلى مراحل متتابعة[(١)]، حيث تعود أقدم مخطوطة محلية إلى القرن الذي شهد ولادة الكويت الحديثة، إلى عام ١٦٨٢. ومن الطبيعي أن تنتمي هذه المخطوطات إلى ثقافة واهتمامات عصرها، لذا نجدها تتوزع بنسب واضحة دالة على مدار تلك الاهتمامات، فيأتي في المقدمة، تاريخا وكمّا، كتب الفقه التي لم يتوقف نسخها في القرنين

التاليين. وفي مراحل متأخرة تبرز كتب تنتمي إلى بقية العلوم مثل علم التاريخ - مروج الذهب للمسعودي - ومصنف ملاحي يكشف اهتمام أهل الكويت بعلوم البحار وهو علم متصل بحرفتهم الأساسية. وتأتي الثقافة الأدبية بعد ذلك من خلال مخطوطتين إحداهما احتوت على قصائد وقصة الحشر وحكاية خرافية (١٧٩٨م) والثانية ديوان المتنبي (١٨٤٥م). وهذا يعني أن ثمة خطا، وإن كان متواريا، يشير إلى الاهتمام بالفن الشعري الذي سيثمر بعد ذلك ببروز شعراء نذروا أنفسهم للشعر ومثلوا لنا نقطة انطلاق أولية لهذا الفن.

ونذكر هنا أن عثمان بن سند (ت ١٢٤٢ هـ - ١٨٢٧م)، وهو من علماء الكويت المعروفين، يكشف نشاطه عن أمرين، أحدهما مؤلفاته وهي متعددة، والثاني توجهه نحو قول الشعر الذي بقيت منه قطع منشورة[٢] وثمة إشارة إلى نشاطه الشعري هذا وهو في الكويت، متمثلة في ما قيل من أنه نظم قصيدة يؤرخ فيها لقصر أحمد رزق الأسعد (١٢٣٢ هـ، ١٨١٦م)[٣]. إن ما وصلنا من شعر له يشير إلى أن قامته الشعرية منسجمة مع شعراء عصره، يخضع حينا للطريقة السائدة في الركون إلى استخدام المجاز وتفريعات البديع من طباق وجناس وكنايات من مثل قوله:

فكأني من اعتلالي فعلٌ   يعمل النصبَ فيه والجزمَ حرفُ

هذه الومضات الشعرية تمثل تفتحا فرديا حالت ظروف الحياة القاسية والهجرة والتنقل عند أبناء دول المنطقة دون قيام حركة شعرية متكاملة متصلة، فبقيت محاولات متقطعة تنتظر ظرفها المناسب.

ولكن من المؤكد أن حركة الشعر في الكويت واكبت انطلاق الروح العامة التي سادت الأدب العربي حين تحرك نبضه مرة أخرى وراح يبحث عن طريق للخروج من إسار تقاليد العصور السابقة، فشهد القرن التاسع عشر بداية نهضة متوازية بين كثير من الاقطار العربية وكانت جذوتها متقدة في مصر والشام والعراق التي انحدر منها شاعر كبير هو عبد الجليل الطباطبائي الذي قضى جل حياته متنقلا بين دول الخليج العربية، ليحط رحاله في الكويت سنة ١٨٤٢ خاتما تجواله الطويل في المنطقة، ليستقر فيها معلِما ومثقِفا..

لن ندخل في جدل حول انتمائه أو نسبته إلى بلد معين، ولكن من المفيد الإشارة إلى أن عطاءه الشعري الذي ظل مستمرا ومتصلا بزعماء وشخصيات المنطقة لم تتضح طبيعة تأثيره الفني على الوسط الكويتي ولكن هذا لا يمنع وجود مثل هذا التأثير لشخصيته بحكم قامته الفنية وتجاربه المشهودة. ويعزز تأكيد هذا التأثير إشاراتان أولهما أوردها مؤرخ الحركة الأدبية خالد سعود الزيد حيث ذكر في ترجمة الشاعر الشيخ خالد العدساني أنه "لازمه أتم ملازمة وثابرعلى تلقي الدروس منه، وانتفع به انتفاعا كبيرا.."(٤).

أما الإشارة الثانية فهي تؤكد تأثيره الفني المباشر، فقد أورد عبد العزيز الرشيد في ترجمته للشيخ محمد بن فارس ما نصه : " ولما ارتحل العلامة المفضال السيد عبد الجليل الطباطبائي من البحرين بعد وقعتها المشهورة سنة ١٢٥٨ واستوطن الكويت أخذ يتردد عليه ويستفيد من علمه وأدبه وكتب عن إملائه قصائد وفوائد.."(٥).

فهذا نص صريح يدل على أن الطباطبائي كان ينشر علمه وأدبه وأنه أملى قصائد وفوائد، وهذا يدل دلالة قاطعة على أن ثمة اهتماما خاصاً بالثقافة الأدبية الشعرية ومن ثم فليس مستغرباً أن يعززهذا المجلس وأمثاله قيام حركة شعرية، وجدنا نتائجها في شاعرين سيكون نشاطهما بداية حركة الشعر في الكويت، أولهما شاعر اتصل اتصالا مباشراً بالطبطبائي وهو خالد العدساني، والآخر عبد الله الفرج الذي لم يثبت اتصاله بالطبطبائي وإن كانت بدايته جاءت في الفترة نفسها.

هذان الشاعران - العدساني والفرج - هما الشاعران الوحيدان اللذان برزا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد كان أولهما - خالد العدساني - (١٨٣٤ - ١٨٩٨)[٦]، مثل مثقفي عصره ينتمي إلى الوسط الديني والتعليمي، فشعره خرج من الوسط الفقهي، انطبعت النماذج القليلة التي وصلت إلينا بطابع العصر فقد خضعت له خضوعا تاما فشعره ينصرف إلى تسجيل الأحداث وتأريخها، فهذه قصيدة يسجل فيها هجوم الدبى على الكويت متقيدا بذكر الحوادث كما حدثت :

وصير الأرض بيضا لا نبات بها   كأنه لم يكن فيها وما عرفا
قد جاء كالسيل يعدو ليس يمنعه   شيء فما مل من شيء ولا وقفا

ويصل بتسجيله إلى تحديد تاريخ الحدث خاتما قصيدته، كما هو معهود في تقاليد شعر المرحلة، بالحمد والشكر. هذا الشعر منسجم مع عصره الذي لم تمسه عصا التغيير بعد، لا يزال يسير على هدي الطرق التي آلت إليها مسيرة الشعر العربي آنذاك من محدودية في الموضوع والشكل واعتماد النظم المباشر مع بروز روح التدين، وهذه الروح

الدينية هي نفسها التي يلوذ بها حين يسجل فقد بصره. وتتردد موضوعاته ضمن هذه الأطر التي كانت تدور فيها وقفات قصائد ذلك العصر، فثمة وقفة عند القهوة وأخرى يتذكر فيها الشباب :

أراها كأعياد توالي سرورها ... وأكدارها زالت جميعا وولتِ
فياليتها مرت ولو قدر ساعة ... وياليتها عادت إلينا بسرعةِ

المعاني التي دار حولها مباشرة لا جدة فيها أو خروجاً عن المألوف السائد مع صنعة بسيطة ليس فيها إفراط ولا تفنن، فالعدساني فقيه يقول الشعر وسيأتي في المراحل التالية عدد من الفقهاء الذين يقولون مثل هذا الشعر المنظوم..

* * *

عبد الله الفرج (١٨٣٦ - ١٩٠١)

عبد الله الفرج شاعر تنوعت تجلياته، فنان موسيقي يعتبر رائدا كبيراً في هذا المجال، وقامته الموسيقية سامقة فهو يمثل البداية المهمة والمتميزة لكثير من فنون الموسيقى السائدة في منطقة الخليج، فقد ترك عددا كبيراً من الألحان وكلمات الأغاني كما ترك ديوانا ضخما من شعر النبط بيد أنه ليس بين أيدينا من شعره الفصيح إلا بضعة نماذج[٧] فيها كشف عن التصاقه بالتيار السائد في الشعر العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي مقطوعات لا تدل كثيرا على شاعريته ومقامه الفني الذي تجلى في موسيقاه وشعره العامي والنبطي، وإن كان فيها ومضات تدل على روح فنيه خضعت لقيود الفن في عصره والمزاج السائد في النظم. إن هذه النصوص القليلة دارت حول الفنون المعهودة من مدائح نبوية أو مدح أشخاص أو رثاء مع وقفات غزلية، لذا سيخضع الشاعر لمسار انتماءات القصائد التي يكتب فيها مع التوقف عند أساليب الحُلية التي كانت تتحلى بها القصائد آنذاك من ميل بل إفراط في البديع، وهو أثر من آثار صنعة العصر التي كانت حاضرة بقوة. ويبدو هذا الملمح واضحا في قصيدته التي وجهها إلى صاحب مجلة الجوائب والتي انتمت تماما إلى عصرها فجاءت الألفاظ والصياغات خاضعة خضوعا مباشراً إلى اللغة السائدة والنظام المتبع بدءا من مطلعها حتى ختامها الذي حرص فيه على أن يسجل كامل المعلومات، فالقصيدة هي بديعة جاءت من الكويت (... اتتك على سفن البحور المراكب) وناظمها هو عبد الله بن محمد (.. ولي فرج جد سما بالمناسب)، وعندما ساق صوره الشعرية انتزعها من الجو نفسه :

يرقن من اللفظ الأنيق كأنما ... يرقن بدر في نحور الكواعب
أزاهير ألفاظ تلوح بنشره ... على الطرس غرا كالنجوم الثواقب

ولكن ثمة إلماعات تطل من ثنايا هذه الشذرات من شعره الفصيح يكشف عن عمق الأرضية التي ينطلق منها الشاعر كما نلاحظ في قصيدته التي يمدح فيها الرسول ﷺ الذي يأتي مدحه مبرءا من المجاملة المباشرة فمثل هذا التوجه إلى مدح مثل هذه الشخصيات الروحية نابع من صدى لأثر نفسي أو انجذاب شخصي لا تحكمه العادة، خاصة في مثل حالة عبد الله الفرج الذي كان حس الفنان غالبا عنده، فليس هو من أصحاب الحلقات الخاصة بالمدائح النبوية أو القصائد الدينية، فهو رجل منفتح على الدنيا خاض غمارها وعرف تجاربها المختلفة، لذا جاءت وقفته الدينية في تجليها أمام الرسول لتمثل حالة صدق تملك مقدرة على الهرب من القيود القائمة والمتسلطة. فنلاحظ أن هذه القصيدة من أكثر المقطوعات المتبقية سلاسة، وفيها ومضات شعرية تنفذ من وسط ركام التقليدية أو الخضوع للشكل والنظام المهيمن والموجه آنذاك، فيها نفس شعري حكائي سردي ممتد، وبعد عقائدي كلامي مع تمهيد لنصه بايقاع داخلي متماسك :

نبي زكي صادق ومصدق ... وفي صفي مستطاب مؤدب
ترفع من أصل رفيع وعنصر ... كريم إليه الفخر يعزى وينسب
هو المفرد الإكسير والجوهر الذي ... بأسراره الأمثال والوصف يضرب

ونلمس مثل هذا الانفتاح على النفس ومحاولة الموائمة بين ثقل الصنعة وتعثر الكلمات والانفتاح والانطلاقة والسيولة في اللغة في المقطوعة الغزلية

التي يقول في مطلعها :

لقد ذَكر العقيقَ فهام وجدا	ولولا الوجد ما ذكر العقيقا
فساقط منه خاتمة الدراري	على العافي ونرجسه العقيقا
غزال ما الحريق بوجنتيه	بمحرقها ولو سكن الحريقا
عجبت بخده نار وماء	وذلك منه ما يطفي الحريقا

وفيها بدت صنعة العصر؛ فنلاحظ ميله إلى الجناس حيث التزام بتكرار القوافي التي تتفق لفظاً وتختلف معنى. ولكن هذا الاتجاه نحو الصنعة لم يقض على انفتاح النص وبروز الأنغام الراقصة التي لجأ فيها عبد الله الفرج إلى حسه الموسيقي المتميز.

وتبقى مدائحه ومرثياته لا تخرج عن الإطار الذي رسمته لها تقاليد العصر الفنية لم تجد فيها شاعرية وفنية عبدالله الفرج متنفسا لها كما وجدته في شعره النبطي وكلمات أغانيه وألحانه التي سخر لها كل طاقته الفنية واستفاد من هذه الصنعة الشعرية في تلوين الحانه.

تطلعات النهضة :

في السنوات الأولى من القرن العشرين، بينما كانت العواصم العربية تشهد زخم الدخول إلى حلقات ومؤسسات العلم الحديث، كانت الكويت بدورها تسعى إلى هذا، فمثّل إنشاء المدرسة المباركية (سنة ١٩١١) بمبادرة أهلية، خطوة من خطوات التعليم الحديث، وتم افتتاح المدرسة التي كان معلموها ينتمون إلى الكويت وفي مقدمتهم الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، إضافة إلى عقول مستنيرة تمثل البعد العربي والإسلامي، مثل

حافظ وهبه وعمر عاصم الأزميري، وفي الحقبة ذاتها تفتح الجمعية الخيرية وفي وثيقتها الأساسية وبرنامجها حث على تشجيع التعليم والمتعلمين.

وفي أوائل العشرينات نلمح أمرين **أولهما**: إحساس بتداعيات الحرب العالمية الأولى المرة، ووطأة الاستعمار، وتهاوي العالم القديم بكتابة نعي الخلافة وبدء تنفيذ وعد بلفور وإقرار تقسيم الأمة العربية على أساس من الحدود السياسية الفاصلة بين مناطق النفوذ الغربي.

والأمر الثاني: سيادة شعور بعالم جديد يتفتح وأمل بنهضة حديثة ودعوات متفتحة مستنيرة تخوض معركتها واثقة أنها مع المستقبل. وقد تلاقى هذا الفكر الجديد الوافد مع اليقظة المتوثبة عند أعلام مصلحين دينيين واجتماعيين ينحدرتوجههم عن جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي ورشيد رضا، ثم تلك الكوكبة من أدباء القرن مثل طه حسين والعقاد، وتجديدات المهجريين وموجة الحركة الفكرية في الشام والعراق ودول المغرب العربي.

وفي الخط السياسي، رغم تجهم المرحلة، فإن ثمة حركة تحرر تجسدت في ثورة ١٩١٩ بمصر وثورة العشرين في العراق وتحدي الغزاة في الشام ثم الثورة الشجاعة في ريف المغرب العربي.

تلقى الكويتيون هذه التغييرات تلقي المعايش والمشارك والمنفعل مع هذه الحركات المبشرة بالخير، بل إنهم بدورهم كانوا قد خرجوا لتوهم من معركة الجهراء ومن ثمارها إحساس بانتصار وإيقاف لهجمة فكر كانت تريد أن تجر المجتمع إلى الوراء؛ فقد كان الخلاف الذي جر إلى نشوب هذه المعركة، بجانب بعده السياسي، يتعلق بمفاهيم فكرية تكشف طبيعة

المجتمع الكويتي المتفتح الذي رفض الإنغلاق وانحاز إلى التفتح في مقابل حركة رجعية متعصبة تلتف إلى الوراء بأفكارها التي لا تنسجم مع مجتمع يتطلع إلى المستقبل، يستعد كي يندفع إلى الأمام، وكله رغبة في الاستجابة إلى حركة التطور.

في هذه الحقبة - حقبة العشرينيات - نشهد نشاطاً غير مسبوق، ففي مطلعها تم إنشاء أول مجلس استشاري يحمل مؤشرات الرغبة في المشاركة السياسية، وصاحب هذا اندفاع في مسيرة البناء فتم إنشاء المدرسة الأحمدية التي أراد المخططون لها أن تكون خطوة متقدمة في برنامج التعليم. وتتابعت سلسلة من الأنشطة التي كان الأدباء والشعراء هم الطلائع فيها، فكانوا حملة مشعل التغيير فانشطتهم علامات دالة على هذه الرغبة الجامحة؛ فتم إنشاء مكتبة أهلية (١٩٢٢) أعقبها قيام النادي الأدبي (١٩٢٤) ويتجه التفكير والتنفيذ إلى جلب مطبعة، ويشتد العزم متقدما إلى كتابة التاريخ، وهو تاريخ متطور في توجهه؛ حيث ركز مؤلفه الرائد والمصلح الكبير عبدالعزيز الرشيد على النشاط الاجتماعي والفكري والسياسي وليس حوليات أو تراجم كما كان الأمر من قبل.

جاء التوجه إلى إصدار الصحف ومفهوم شعبية الثقافة ليمثل دعوة مندفعة نحو الانفتاح والتغيير، فليس المهم أن تصدر صحيفة، ولكن ما هو المنظور الذي تنطلق منه هذه المجلة، لقد كانت مجلة الكويت (١٩٢٨) التي أصدرها عبد العزيز الرشيد تحمل في داخلها دعوة متحررة من الجمود، كانت منحازة إلى التطوير وتحمل دعوة للخروج من عصور الجمود إلى الانفتاح ومحاربة الخرافات والأفكار الجامدة، دون اندفاع يضر بالقضية الأساسية، مع اتجاه إلى الفكر الإسلامي المتفتح، ابن رشد مثلا،

فهي مجلة ذات توجه اصلاحي، ديني واجتماعي، ولكنها، كما وصفها المصلح عبد العزيز الثعالبي قائلا: " مجلة الكويت، وهي في نظري خير أداة أخرجت للناس في بلاد العرب للتربية والتهذيب ورفع الجمود عن عقلية السذج الذين يتصورون الدين في غير المحجة التي أنزلها على صفوة خلقه"[٨].

وفي هذه المجلة نزوع إلى الحرية المعتدلة والتي يقول عنها عبد العزيز الرشيد "نريد بالحرية التي جعلناها من وسائل الإصلاح أيها السادة، الحرية المعتدلة الحقة لا المتطرفة الزائغة ونحن إذا ما خرطنا تلك الحرية في تعداد ما تشاد عليه علالي الإصلاح فلأن نتائجها الإصلاحية الحميدة ملموسة في كل محيط يعلو صوتها فيه ولأنها أيضا مما تنيب بالأمم والشعوب إلى قمم السعادة وتنقذهم من هوة البؤس والشقاء وتكشف لهم عن عيوب لم يكونوا يعرفونها لولا صداها الهائل وصوتها الرنان"[٩]. وهو مدرك صعوبة بذر الأفكار الجديدة في مجتمعات نامية تحكمت فيها أو تحيط بها أفكار ساكنة متزمتة، لذا نجده يرى أن مجلة (الكويت) يجب أن تكون مناسبة لمحيط أهل الكويت ومناسبة لمعارفهم ومداركهم، وهذا ما تقتضيه الحكمة ويقتضيه الإخلاص للوطن، فليس من السداد أن يخاطبوا، "وهم في إبان نهضتهم وأول انتباههم من هجعة الجمود والخمول بما يخاطب به أهل البلاد التي أشربت أفكارهم التعاليم الحرة والآراء التي اكتسحت ما في أذهانهم من خرافات وأوهام.. "، فهو يرى من واجبه أن يبشر وينشر الأفكار العلمية الحديثة مثل كروية الأرض وأن المطر بخار يتصاعد من الأرض والحث على تعلم اللغات الأجنبية[١٠]. ولهذا فتح صدر مجلته للنابهين والمبدعين من أصحاب الدعوات الاصلاحية

والنهضة الأدبية من مثل عيسى القناعي وصقر الشبيب وخالد الفرج وغيرهم. وهكذا سار الموكب في العقود التالية ناميا متطورا رغم صعاب ومشاكل ونكسات، ولكن رغبة التطلع كان لها الراية العالية.

طلائع الشعراء: -

يشهد عبد العزيز الرشيد وهو من أهم مدوني وثائق تلك المرحلة المهمة قائلا: في الكويت اليوم كتاب مجيدون وشعراء مفلقون، للكويت الحق أن تعجب بمواهبهم فإنهم على كثرتهم وعلى إجادة الجل منهم في المنظوم والمنثور إجادة تستفز الشعور وتحرك الأوتار لم يلجوا مدارس راقية ولم يتهذبوا على أيدي أساتذة ماهرين.. "[١١].

هذه الشهادة هي شهادة صادرة عن رجل مصلح متوثب فكراً وشعوراً وطموحاً، لذلك تابع وساهم في هذه الحركة الفكرية وعمل على نهضتها، وكان كتابه "تاريخ الكويت" وثيقة مهمة تسجل حركة الحياة ونبضها الموار في عشرينيات ذلك القرن، فالنصوص التي أثبتها مستشهداً تؤكد تلك التوطئة التي قدمها.

كانت الحركة الثقافية تحمل رياح التغيير والتصدي، كما شهدت المجتمعات العربية صراعاً بين أصحاب النظرات الحديثة ودعاة التطور مع الذين أرادوا التوقف والجمود، لذلك نجد أن الدعوة ملحة إلى التغيير، ينطق بها شبابها، فيدلي حجي بن جاسم آل حجي بنصائحه الثمينة[١٢]:

نحن الشباب رياح وانتم كالهباء

تـيـارنـا آخـذ فـي | تمزيقكم في الفضاء
أقسمت يا شعب إني | لا أخلف الدهر عهدك
وعـدتـني بـنـهـوض | فـحـقـق الـله وعـدك

(تاريخ الكويت. ص ١٦١)

ويتوعد بلغة تعكس روح العصر ولغته في تناول فني منطلق متحرر من أساليب الماضي الفنية:

الـمـسـتـبـد يـلاقـي | عـمـا قـريـب حـمـامـه
فعصرنا اليوم أضحى | شبيه يوم القيامة

(تاريخ الكويت. ص ١٦٤)

هذه الروح المتوثبة متصلة بالمحيط العربي الكبير، فقد عاش المجتمع، ومثقفوه، على وجه التعيين، حركة النهضة ومشكلاتها وكان تعبيرهم مباشراً ودقيقاً، عاماً وشاملاً، سابقاً ومستشرفاً للحوادث منذ لحظاتها الأولى، والاستشهادات أكثر من أن تحصى، ويكفي أن نذكّر بالنص المشهور لعبداللطيف النصف الذي يحيي فيه أسد الريف محمد عبدالكريم الخطابي في عز ثورته وقبل أن تحيط بها دوائر المؤامرة، كانت تحيته له و لثورته تعكس الاهتمام وتجذر الانفعال القومي واستحضاره مجد الإسلام الأول من خلال تذكر أبطاله:

طلعت فظنوا في ثيابك طارقاً | وذكرتهم أيام طارق فيهم
... ... | ... ...
فقد علمت مدريد أنك فاتح | وقد شهدت باريس أنك ضيغم
وقد علموا لو أصبح العلم نافعا | بأنك من بسمارك أدهى وأحزم

(تاريخ الكويت. ص ١٣٩)

ليس غريباً أن شاعراً في أول نقطة من شرق الخريطة العربية يتابع باهتمام وحماسة ما يجري في أقصى نقطة فيه، فالحس القومي والدخول في اللجة العربية سمة واضحةً في التوجه الفكري والأدبي، ويقف في مقدمة اهتمامات الجيل الجديد، بل إن الإحساس كان مبكرا بالأخطار التي كانت تحيط بالأمة، لذا نجد شاعرا مثل خالد الفرج يسجل اسمه واحدا من أقدم الشعراء الذين نبهوا إلى خطر الاستيطان الصهيوني عام ١٩٢٨[١٣].

لقد مد ذلك الجيل جسور الاتصال مع الأمة وقضاياها وهمومها من جهتين، استقبال ودعوة، هجرة ومشاركة، فلمسنا مشاركة مثقفين من العرب من مثل حافظ وهبة والشنقيطي، ورأينا الاحتفاء بالثعالبي، باعتباره ثائرا عربيا، فكانت زيارته حدثا يخلق مناسبة التعبير عن توجهات عربية متحررة وإحياءً للقضايا القومية:

ما الاحتفال وأن تضاءل مظهراً	إلا عواطف أفرغت في قالب
... ...	... ...
والأجنبي له السيادة كلها	قد وطدت بمقائد وتلاعب
يغري الشقيق على أخيه وينتحي	بمصالح من حربهم ومكاسب

(ديوان خالد الفرج. ص ١٠٧)[١٤]

ودخلوا طرفا في الصراع الفكري الدائر في الوطن العربي، ورحلوا رغبة في المشاركة في إحياء الأمة ويقظتها.

إن حركة الانطلاق، والنظر إلى مركز النبوغ في الثقافة العربية تأخذ مداها وترسم موضعا ابتدائيا لقدمها في حركة إحيائية ستجد صدى لها عند شاعر نابه هو:

صقر الشبيب (١٨٩٤ - ١٩٦٣).

فقد بصره وهو في التاسعة من عمره. درس في الكتاب وقضى سنة ونصف في الإحساء يتلقى فيها علوم الدين واللغة. بدأ شعره يبرز مع العقد الثاني من القرن العشرين، وكان منحازا إلى دعوات التحرر والانفتاح والأخذ بأسباب التقدم، يتطلع إلى المستقبل، ويحتفي بالمجددين ويجند شعره لدعوتهم، فلقي عنتا، ثارعليه المتعصبون من رجال الدين، خاصة عندما نشر في (مجلة المرأة الجديدة) قصيدته "يضر النصح" والتي يقول فيها:

يضر النصح في هذا الزمان	فيا ليتني خلقت بلا لسان
إذا ما قمت أنصح بين قومي	لقوني بالأذيَّة والهوان
... ...	... ...
ولولا العلم لم يَنتُج رجالا	تسود المشرقين المغربان
وخلو في الديانات افتراقا	يؤول بكم إلى الحرب العوان
ودينوا من تكاتفكم بدين	لكم يلقى التقدم بالعنان
فما غير التفرق من حسام	تَبيد به الشعوب ولا سنان

(ديون صقر الشبيب. ص ٤٣٢)[١٥]

لقد أفتى أحد المتعصبين بكفره وحرمانه من الجنة، فرد عليه الشاعر الذي وقف بجانبه عدد من رجال الفكر المنفتح[١٦].

اتسم موقفه ومن ثم شعره بهذه السمة من سمات التغيير والخروج من إسار الشعر السائد. كان يملك توجها معاكسا لواقع الشعر، ففي توجهه عودة إلى منطقة منابع الشموخ والتميز في الثقافة العربية. أدار نظره إلى الرصيد التراثي وكانت عواطفه وميوله أقرب إلى الشعراء المتأملين؛

فيحضر المعري، في شعره وموقفه، فكانت الغلبة للفكرة على غيرها، فعقل الشبيب المناقش لما حوله يغلب على نظام قصيدته، يتردد بين تسامي الخيال الشعري وارتفاعه وحضور الحكمة المطعمة برؤيته الفكرية، ألزم نفسه بالتأمل وإعطاء القصيدة دفقتها الفكرية وبعدها الاجتماعي وقيدها الخارجي الشكلي، مع نغمة عدم الرضى عن هذا الواقع والثورة عليه، لذا نجد أنه عندما يتجه إلى مدح الشخصيات، جرياً على عادة بعض شعراء العصر، يختار من الشخصيات أصحاب التوجه الإصلاحي اجتماعياً وسياسياً ووطنياً فنلاحظ أن احتفاءه بها ينطلق من تقديره لهذه المواقف الخاصة في بعدها الوطني وتطلعها المستقبلي؛ فعبدالعزيز الثعالبي (١٨٧٤ - ١٩٤٤) مفكر وثائر تونسي مطارد ولم يكن أميراً يجلس على كرسي الثروة والجاه، لذا نرى الشاعر في مدحه له لن يكتفي بموقف الإطراء وحده، ولكنه جمع بين حالين، حال المحتفي وحال المحتفى به، فالشاعر المحتفي يقدم حاله وموقفه الرافض للواقع السيئ واعتزاله الناس:

أعمى مقل جرَّدته يد القضا	فإذا شككت فسل بذلك ملبسي
إني اعتزلت الناس لما لم أجد	حظ الضعيف سوى شمات الألْيَسِ

(الديوان: ٣٢٤)

وعندما يتعرض للممدوح يقدم منظورا ينسجم مع هذه الشخصية، التي يتجه إليها ليس للكسب والعطاء والنوال، وإنما انحيازا إلى العطاء الفكري الذي تميزت به هذه الشخصية:

فاهنأ فنجم علاك مرفوع على	شهب المعالي وهي شمُّ الأرؤس

خلدت في التاريخ بيض صحائف   لك ما بها ليد البلى من ملمس

(الديوان: ٣٢٥)

وينطلق إلى الهم العام أو المشكلة العامة التي هي مناط اهتمام الأثنين، المحتفي والمحتفى به فيخاطبه قائلا:

فاغرس بذور هوى الوئام فإنه   ينمو فيُجْنى إنْ بكفك يغرس
وأزل بحكمتك الشقاق فلم نزل   منه لشقوتنا نسير بحِنْدِس
إنّا انقسمنا في الكويت كما تشا   أهواء كلّ معمم متطلّس

(الديوان: ٣٢٦)

إنها قصيدة تعرض بأصحاب الأهواء من المعممين الناشرين الخلاف وأصحاب مطامع يستغلون الدين. لقد حملت قصيدته همومه ومعاناة جيله الذي كان يواجه معركة فكرية تتناوبها اتهامات وعزل وتكفير.

إن الشبيب - وهو ابن الثقافة التقليدية - حدد موقفه بدقة من ثقافة العصر في لحظة المفترق هذه فخرج من منطقة التبعية والتسليم بالنقل إلى حكم العقل الذي يلجأ إلى التعليل:

إني لأرتاب في المنقول يبلغني   حتى يقوم له عقلي بتعليل
فكل نقل تفوت العقل علته   أعدّ إرشاده منهاج تضليل
... ...
فكن دليلي إذا ما حيرة عرضت   وكن إذا ليل شك جَنّ قنديلي
يا عقل أنت سماوي الهدى فأبن   ما غاب من وجه تحريم وتحليل

(ديوان صقر الشبيب: ٣٩٢)

وفي وقفاته عند قصيدته (ما اعتقد) يتنقل بين الفكر العربي في أصفى منابعه، فيتوقف عند الفكر الجبري والاعتزالي والأشعري حيث التساؤلات الكبرى ويبسط أمامنا حيرته إزاء الإرادة البشرية، فيطوف بفكر المتكلمين من جبريين ومعتزلة وأشاعرة وأولئك الذين يسلمون دون برهان يقول:

بين جبري واعتزالي طال تيهي وضلالي

فيرى ابتداء أن الجبر لا يتفق وفكرة العدل:

فاذا قلت بجبر ناقض العدل مقالي

(الديوان: ٣٧٩)

فالعدل، كما رآه المعتزلة، أن أفعال الله كلها حسنة، وأنه لا يفعل ما هو ليس بعدل، ولا يخل بما هو واجب، ومن ثم تم إثبات القدرة والإرادة المشيئة والاستطاعة للإنسان، ومن ثم تنسب أفعاله إليه ليكون الثواب والعقاب جزاء لما قدمته يد الإنسان من أعمال. وفي هذا نسبة العدل إلى الذات الإلهية(١٧).

فالاعتزال يثبت هذا العدل:

واعتزالي مثبت عد ل إلهي ذي الجلال

... ...

كيفما شاء كما شا ء بدنياي اتصالي

ولكن طريق الاعتزال شائك، فمرجع أفعال الإنسان التكوين والطبع:

فسجياتي كتكويني للموجد لا لي

وهو أدرى أن صنعي كائن حسب خلالي

... ...

فـأنـا رهـن طـبـاعـي   فـي ارتـقـاء واسـتـفـال

فهو اختيار يفضي إلى الجبر:

وإذا كـان مـريـدا   حـسب أخـلاقـي فـعـالـي
فـإلـى جـبـري أفـضـى   بـي مـنـهـاج اعـتـزالـي

(الديوان. الصفحات: ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨٢)

ولن يكون الكسب الأشعري بأحسن حال فهو توسط بين الجبرية والمعتزلة في خلق الأفعال، وقال إن الإنسان قادر على الكسب بإرادته وبقرار منه ولكنه لا يُحدث الفعل، فالخلق لله:

هـل يـصـح الـكـسـب مـادا   م مـن الـتـأثـيـر خـالـي
هـل تـكـون الـنـار نـارا   وهـي بـردا كـالـزلال
أو يـكـون الـمـاء مـاء   دون إرواء بـحـال

(الديوان: ٣٨٣)

ولا يمكن لواحد مثله يبحث بين الكتب ويعيش القلق والحيرة أن يركن إلى اعتقاد دون برهان، لذا تبقى حيرته ترافقه:

طـامـس الأنـجـم مـا فـيـه لـنـجـم مـن تـلالـي
خـابـطـا تـحـت دجـاه   خـبـط مـكـفـوف الـجـمـال
بـيـن مـنـبـث وعـور   مـن وهـاد وجـبـال
لـيـت شـعـري أصـوابـي   عـن يـمـيـنـي أو شـمـالـي

(الديوان: ٣٨٤)

إن رحلة قلق الشبيب الفكرية استفادت من الثقافة العربية الإسلامية،

كما أنه حاول مجارات معطيات الفكر الحديث الذي كان يحرص على متابعته والقراءة فيه، وهذا التوجه يصب ويفسر موقفه العام المشتبك في الصراع الدائر بين التحديث والجمود، وانحيازه لدعاة الانفتاح والتطور الذي سخر له جانبا من شعره المعادي للإنغلاق والجمود. وكان في هذا التوجه منسجما مستجيبا لذلك التوثب الفكري الذي يعيشه ذلك الجيل الذي يحاول أن يخرج من الركود الفكري السائد، ومن الحصار الاجتماعي والسياسي إلى آفاق التحرر.

وتحركت قصائد الشبيب لتتجاوز مضامينها سطحية الموضوعات المتكررة إلى البحث والتعمق والاستجابة للأحداث التي تتابعت في العشرينيات وما بعدها. ولكنها من حيث الشكل كان التحرك بطيئا يعتمد على المباشرة والاستجابة إلى تقاليد القصيدة العربية، ويحاذي حركة شعر الإحياء الذي يحاول الخروج من درك الجمود الذي ران على حركة الشعر العربي، فكانت الحركة عند الشبيب تواجه حدين أحدهما جمود الفكر والثاني جمود الشكل وتدني آفاقه، فسعى ليمثل خطوة إلى الأمام، وأية مقارنة بين نصوصه والشعر السابق له، وهو قليل، يتضح مدى النقلة التي تمت على يديه، خاصة في استجابة شعره لمتغيرات العصر الفكرية، وإن كان لا يزال يحاذي التقاليد الشعرية الراسخة التي تعود إلى مراحل سابقة من تاريخ القصيدة العربية، ولعل محاولته الاقتراب من عصور الإزدهار فكراً وتوجها أعطى مؤشرات على محاولة هذه القصائد للخروج من جمود الشكل الخاوي وزخرفة العصور المتأخرة إلى محاولة حمل الفكرة وتبني الدعوة، فأصبح الشعر رسالة يشد مضمونها الشكل إليها.

هذا الفكر المستيقظ المتفكر يتداخل معه ويواكبه حس متوثب من خلال تيار سياسي يحمل هموما وطنية وقومية، فتطل علينا تلك القصيدة الغارقة في أتون السياسة والتي فرضتها الظروف الحرجة في النصف الأول من القرن العشرين، ظلت حية مستمرة النمو لا تكاد تتوقف أو تنحسر، فهي وحدها ظلت باقية - مهما حدث من تغيرات في الجبهة الداخلية - لأنها متصلة بالهم الفكري العام، وبالتوجه الشعبي العاطفي. وهذا الخط وجد سبيله إلى الشاعر:

خالد الفرج (١٨٩٨ - ١٩٥٤)[١٨]

ولد في الكويت درس في المدرسة المباركية التي عمل فيها، بعد ذلك، مدرسا، قضى حياته متنقلا بين الكويت والبحرين والسعودية والهند، يكتب القصائد ويرصد الأحداث، ساهم في حركة النهضة في المنطقة وتابع الأحداث السياسية وعلق عليها، فكان واحدا من الذين وجهوا جهدهم وشعرهم هذه الوجهة منذ كلمته الأولى التي قالها في الثعالبي، أو وقفته مع القضية الفلسطينية أو تحيته لأمير الشعر العربي، فمجموعته الشعرية محتشدة بالشعر السياسي والحس القومي، وتكفي الإشارة إلى أن آخر تسع قصائد قالها وهو يعدد أيامه الأخيرة كلها تمور بهذا الشعور الوطني والقومي المتدفق.

لقد خطا خالد الفرج خطوة مهمة في جعل القصيدة شكلا وموضوعا مستجيبة لحوادث المرحلة، دون أن يفقد صلته بنظام القصيدة الموروث، لقد أدار نظره فيما حوله يدفعه ذلك الشعور الوطني والقومي ليجعل من الشعر تجربة متصلة بأحداث الحياة، فمد بصره إلى مناطق النضال ضد

المستعمر والنفوذ الغربي أينما كان، وطنياً وقومياً وعالمياً، لذا تناول في شعره الحركات التحررية والشخصيات الوطنية، عربية وغير عربية، فتجاورت أحداث فلسطين مع ما يجري في كوريا، وتجاورت شخصيات مثل الملك عبد العزيز آل سعود والشنقيطي وغاندي.

وقد نحا في شعره نحو التجديد، فلامس أشكالاً وأجناساً شعرية مستحدثة، ففي شعره توجه قصصي ودرامي نلمسه في عدد من مقطوعات له. ويمتد نصه الشعري إلى مدى متسع في مطولته الشعرية التي صور فيها تاريخ عبد العزيز آل سعود، فسجل صراعه وسعيه لبسط سيطرته وتوحيد الجزيرة العربية. وهي محاولة شعرية حاولت الاقتراب من النفس الملحمي، وإن كان نظام القصيدة المتوارث وإمكاناته الشعرية لم يسمحا بتقديم عمل متميز فإن محاولته، لاشك، كانت تمثل تجربة رائدة.

وتبقى النزعة القصصية المبكرة عند خالد الفرج ملمحاً جديراً بالتوقف عنده، فهي نزعة أصيلة وظفها توظيفا حيا ليسجل من خلالها همومه الوطنية والقومية واجدا فيها وسيلة تثري تجاربه المختلفة. لقد تعددت أنماط السرد القصصي وتنوعت عنده فجاءت في أثواب مختلفة، فنجده حينا يتكئ عليه في دخوله للسخرية كما نلاحظ في قصيدته عن (اللاشيء) وليس هذا العنوان إلا تمويهاً وإغراقاً في هذه السخرية والتهكم، فنراه يدخل عليك هذا الدخول، قال:

حار في اللاشيء قوم	أمجاز أم كناية ؟
قال بعض إنه لا شك	مثل اللانهاية

قــلـت كــلا إنـــه شـــيء لـــه عـــنـــدي حـــكـــايـــة

هذا الدخول يثير التساؤلات، ثم تأتي بعد ذلك الأبيات الكاشفة:

إنــه (جــامــعــة) الــعــرب وأبـــطـــال الـــروايـــة

إنـــه (عـــزام بـــاشـــا) ثـــم إســـم وبـــنـــايـــة

ثـــم لا شـــيء ســـوى ذلـــك أهـــدافـــا وغـــايـــة

(ديوان خالد الفرج. ص ١٦٧)

إن هذه المقطعة الصغيرة بإمكانتها المحدودة كشفت لنا روح القص عند الشاعر، وضح هذا في وضعه عنوانا لافتا للنظر (اللاشيء) والتدرج في الكشف قطعة قطعة، ثم تأتي ذروة التهكم في المفارقة بين الشيء والجامعة العربية التي جاءت لتصنع لإمة شيئا فإذا هي اللاشيء نفسه.

ويتجلى حسه القصصي في تلك النزعة التجسيمية كما نلاحظها في قصيدته عن المهاتما غاندي، وفيها يقدم صورة لهذه الشخصية وكأنه يرسم شخصية قصصية:

قـطـعـة مـن نـسـيـج قـطـن خـام خـشـن حـول هـيـكـل مـن عـظـام

ثـم رأس، رأس (الـسـبـرمـان) موجـودا كـما صـوروه في الأوهام

أذن قـد أعـاره الـفـيـل إيـاه وأنـف مـن الأنـوف الـضـخـام

وعـيـون كـمـنّ خـلـف زجـاج نـافـذات ولا نـفـوذ الـسـهـام

(ديوان خالد الفرج. ص ١٣٣)

فمدخل القصيدة يتجه إلى رسم شخصية يستقصي ملامحها تمهيدا لوضعها في حدث. ومثل هذا الملمح نجده في قصيدته: الشيوعي عند

المستعمرين، حيث يرسم صورة هذا الشيوعي متهكما، وهو مثل القصيدة السابقة، يقدم لنا المرادف التخيلي للصورة التي أراد المستعمرون آنذاك إشاعتها في الأذهان لهذا الشيوعي الذي له وجه عريض طويل وأنف عظيم وآذان فيل وفم كالكهف غرزت فيه أنياب غول، فهو شيطان في شكل مريع، وليست هذه الصورة إلا تشويهاً لحقيقة الأمر الذي هو:

إن مــن يــطــلب حــقــا واضــحـا فــهـو شـيـوعـي

إن الصورة المتهكمة واضح معناها، حتى لو استغنى الشاعر عن لقطة الختام التي خرج فيها من رسم الصورة القصصية إلى التصريح الذي مثل عودة إلى طبيعة القصيدة العربية السائدة أنذاك.

ونلاحظ هذا المزج بين طبيعة القصة والقصيدة، وعزفه على النغمتين في قصيدته الأخرى التي صور فيها جموع المتصارعين على الماء، والتي يعرض فيها تلك اللقطة الاجتماعية المؤلمة، دون أن يتخلى عن سخريته وتهكمه المندس بين السطور، لينفذ إلى غرضه الاصلاحي الذي يهدف إليه، فالقصيدة كتبت لغرض اجتماعي ولتصوير المعاناة التي عاشها الكويتيون والجهد الذي يبذلونه في سبيل الحصول على الماء الذي هو قوام الحياة؛ فكيف يمكن ان تكون الحياة على أرض تفتقده ؟. وبحس الفنان الذي يحسن التقاط الزاوية الفنية، وبإدراك الإنسان الذي يعيش هموم الآخرين، التقط هذه الزاوية ليصب من خلالها تجربته، التي جمعت بين اسلوب القص الذي يستغله لإقامة تصور مناسب في ذهن المتلقي، وخاصة في مدخل القصيدة ومرحلة التزاحم للحصول على الماء حيث يعتمد على إقامة التصور في الذهن، وهذا التصور يتم عن

طريق نقل القاريء معه إلى داخل الصورة التي يريد أن يقدمها بإطارها الموضح لكل الجوانب، لذلك نراه يقول ابتداء:

تصور فدفدا لا شيء فيه   سوى رمل به وطأ السباع
ولا ماء لدى الرمضاء إلا   عليه الرمل ناف بألف باع
ولا شجر لدى الصحراء إلا   هشيم جاء من أقصى البقاع

(ديوان خالد الفرج. ص ٢٦٠)

الشاعر يعرف أن القاريء المتلقي إذا لم يدرك جوانب هذه المشكلة الفريدة لا يستطيع الدخول معه في صلب الموضوع لذا يسعى لإقامة تصور أولي فيرسم إطار المدينة: فدفد، أرض لاشيء فيها إلا الرمل وآثار سباع، ولن تجد الماء - إن وجدت - إلا وعليه ألف باع. فإذا أشاع في النفس هذه الصورة وأيقن أن القاريء دخل معه في بؤرتها، قال له: فذاك هو الكويت.

إن المتأمل في هذا المدخل، يشعر بأن كاتب هذه القصيدة ذو ميل قصصي سيطور هذا المشهد حتى يصل، في صلب القصيدة وعند ذروتها، إلى حالة التزاحم ذاته، مصورا لك تزاحم وصراع الناس على هذا الماء، ويقدم لقطات من هذا الجمع المحتشد على هذا "البويم". والنتيجة، بعد ذلك، محزنة، فالماء الذي هو حق للجميع، أصبح فقط للبطل المصارع وسقط الضعيف ظامئا.

وتأخذ هذه النزعة القصصية مداها في قصيدته: الشاعر أو قصة مبتورة التي جاءت في أربعة مقاطع هي:

١- مقدمة تثير وتضع علامات استفهام.

٢- ثلاث وجهات نظر تتساءل ثم تفسر.

٣- أحد الرعاة ينبئ بنهاية الأحداث.

٤- ختام القصة.

والناظر في بناء هذه القصيدة يجد فيها إطار التركيب القصصي الذي يتبلور مع اللقطة الأولى من القصيدة التي تبدأ بقوله:

.. قال هذا ثم ولى غاضبا	ليس يدري أي صوب يقصد
وجهه أشبه بالرمل سفت	فوقه عبوس أجعد
تارة يهرع في مشيته	وتراه تارة يتئد
يقصد الغابة ؟ لا؛ النهر، لا،	تارة يمشي وأخرى يقعد
يحصب الجو بما في يده	ويكاد الفم منه يزبد

(ديوان خالد الفرج. ص ٢٤٦)

ان هذا المقطع يشير إلى وعي الكاتب بإسلوب القصة الشعرية، كما هو واضح من طريقة القطع والتعويض اعتماداً على مقدرة القارئ في الإمساك بأطراف الحكاية. ونلحظ محاولة الاقتراب من الإيحاء المكثف، فالقصيدة تبدأ من نقطة الختام معتمدة على التحليل الرجعي، كما هو واضح في المقدمة: (..... قال هذا ثم ولى غاضبا)

ونلمس في هذا المقطع إلى أي حد استغرق هذا التناول تجربة الشاعر، فدخل في نطاق الوصف القصصي للشخصية التي تناولها وقد استهل الأبيات الخمسة بإشارة إلى قول سابق ترتب عليه أو تبعته حركة انفعال. نلاحظ التقسيم الآتي:

١ - الصورة والانفعال• (قال هذا ثم ولى غاضبا...)

٢ - **انفعال وحركة** (ليس يدري أي صوب يقصد. . . .)

٣ - **صورة الانفعال أو تجسيده من خلال الوصف** (وجهه أشبه بالرمل. . . . .) وفي هذا الانفعال مزيج من اللقطة الشعرية والوصف القصصي المحيط بجزئيات الأشياء ونفاذ الانفعال إليها. وهذه الصورة يمكن أن يتصورها جيدا من رأى الرمل والريح حين يتداخلان فنحس بالريح تتجسد رملا، والرمل يصبح ريحا في الصحراء، ويصبح وجه الأرض خطوطا وأشكالا تتموج. وهذه قمة التداخل بين الوصف الشعري الدقيق والتعبير القصصي المحيط بالجزئيات.

٤ - **الحركة**: نوعيتها ودلالتها (تارة يهرع في مشيته. .) وفيها تجاوز الوصف الجامد إلى التعبير من خلال الحركة. وهذه المراوحة بين حركتين إنما هي مؤشر يشير إلى الداخل، وهي تجسيد لانفعال مكبوت يدب دبيبه في القدمين.

٥ - مظاهر القلق والاضطراب يجسدها سلوك دال:

٦ - يحصب الجو بما في يده ويكاد الفم منه يزبد

وتختفي الصورة مخلفة وراءها تساؤلات ويفتتح المقطع التالي، على طريقة عمر بن أبي ربيعة، على ثلاث فتيات يتحدثن عن هذا الشخص الذي ولى وخلف وراءه تساؤلات؛ فتشير الأولى إلى حياته وحبه، وتؤكد الثانية هذا الحب وتضيف إليه الكبرياء؛ وقد نطقت عيناه بالحب وانعقد اللسان، وأن عزة نفسه ونبله العتيق ومحتده يقابله في جانب آخر بعد اجتماعي متمثل في جهل من عايشهم. ولا نصل إلى المتحدثة الثالثة التي تقدم تجربتها

الخاصة جدا معه مصرحة بحبها له وتتغزل بجمال جسده الذي غطى بأثواب رثة، وبوجهه القمري وانشاده الآتي من وادي عبقر، فإذا الشعر سورة حب وقلبها مسجد، وهو ينادي (ليلى، أين منك الموعد)، وحين تلبي الدعوة فاتحة الصدر يشيح بوجهه ضائقا بها، فليست هي ليلاه، ويعدو إلى الغابة.

وتتكامل الحلقات وتأخذ الحكاية لمستها الأخيرة، فيرسم لنا صورة هذه الشخصية بما بدا منها من ثياب رثة، دلالة على العوز، مع إشارة إلى أنه شاعر فنان، حائر متحسر محروم يصرخ باحثا عن ليلى. ولكن أية ليلى؟ إنها ليست ليلى المرأة، ولكن ليلى الدلالة والرمز، لعلها الحلم والأمل، لعلها الحرية والسعادة. ولعلها تمتد بنا إلى ظروف العصر التي عاشها خالد الفرج وتمثل أحلامه التي عاشها سرابا لا يطال، وآلاماً مجهضة وضربات قاسية، تتجلى بقدوم الراعي في ختام القصيدة يحمل حصاد العمر في رزمة ورق مخبرا عن موت صاحبها، ليبقى ديوان الشاعر الذي تركه مصدرا بإهداء (.. إلى ليلى التي أسعدته لو شقيٌّ يسعد).

هذا الختام الحزين هو ملمح من نزعة سائدة حيث يتبدى لنا ذلك الشخص الرقيق الجميل الحساس المتذوق للجمال، والذي غالبا ما يكون فنانا شاعرا حزينا نحيلا تختم حياته العاطفية بمثل هذا الحدث العاطفي الجارف.

لقد طور خالد الفرج طريقة التناول الشعري باستخدامه لغة قريبة من الفهم، تتجافى عن الاستخدامات اللغوية التي تغرق في الشكلانية أو تلك التي تبتعد عن التجسيد المفصح للمعنى الفكري المحمول، فهو يحمل على

تلك الطريقة الجوفاء التي كان يلجأ إليها بعض شعراء العصر، فعبر عن هذه الفكرة قولا وفعلا، يقول في قصيدة " الشعر ":

ورب معنى لطيف غير متزن   تركته لسخيف اللفظ متزن
إني أرى الشعر في المعنى ولست أرى   في عابد اللفظ إلا عابد الوثن

(ديوان خالد الفرج. ص ٢٣٣)

لم يندفع وراء المفردة الغريبة أو التركيب الموغل في القدم، مال شعره إلى أسلوب سهل، قدم لغة ناطقة بمعناها المباشر، لأن الرسالة التي جعلها نصب عينيه تستدعي هذه المخاطبة المباشرة؛ فقدم نقلة نوعية إلى الأمام، نحو التبسيط دون التخلي عن شرط الفصاحة، وعند مقارنة لغته بلغة معاصريه مثل الشبيب أو بعض شعر المعلمين والفقهاء السائد نلمس أن ثمة فارقا نوعيا بينهما.

ولعل في اتجاهه اللغوي هذا يمثل استجابة لموضوعاته ذات الطبيعة السياسية والاجتماعية المباشرة، فهو شاعر، كما لاحظنا، يحمل دعوة يريد لها أن تصل إلى أكبرعدد من الناس، ففي شعره تصوير وملاحقة لأحداث تحتاج مواكبتها إلى لغة قادرة على التوصيل. ويضاف إلى هذا منظوره الخاص في بعض قصائده التي أخذ فيها بإسلوب السخرية وما يحتاجه هذا التوجه من اختيار للسهل من المفردات. ويدفعه إلى هذا نزعته في التجديد واختياره حقول السرد من قصة وملحمة تسرد أحداثا وتسجل تاريخا. كل هذه توجهات فنية دفعته إلى تطوير أدواته الفنية، وكانت صوره وتمثيلاته تعتمد على هذا النوع من السرد والتمثيل وما يتطلبه من انسيابية وامتداد قد لا يتوفران في لغة الشعر القديمة. لقد

تجاوز مفهوم اللغة الشعرية الخاصة التي يلجأ إليها الشعراء عندما ينظمون محاكين التجارب القديمة، دخل في دروب التجارب الحديثة فألغى عنه عناء الاتكاء على مفردات وصيغ أو تشبيهات كانت تستدعيها العبارة المورثة، ولم يعد في حاجة إليها، فاتصال خالد الفرج بمجريات الحوادث من حوله جعلته ينظر إلى أقرب السبل التي تيسر له تحقيق غاياته للوصول إلى أكبرعدد ممكن من الناس باتجاهه إلى المفردة السائرة بين الناس والحاضرة في ثقافتهم العامة التي تمثل توجها أساسيا عند شعراء المرحلة الذين اندفعوا إلى تخليص اللغة مما يثقلها اتجاها بها إلى البساطة القادرة على نقل المشاعر والأفكار التي يتوق إلى تجسيدها كما عبر عن هذا بمقطوعته (الشعر والشعور):

كم بفكري من ساحرات معاني   لم تسعها يراعتي وبياني
هل يطيق اللسان إفراغ فكر   ملأته الآذان والعينان
بله ما فيه من عواطف شتى   أشبعتها آلامها والأماني
والخيال الخيال أدناه قاص   إن تطلبته وأقصاه دان
إنما الشعر فهرس لشعور ال   مرء مثل الكتاب والعنوان

(ديوان خالد الفرج. ص ٢٤٦)

وهكذا انسجمت تجربة خالد الفرج مع تحركات العصر الاجتماعية والسياسة والفنية، توسع إطار طموحها وتجاربها ولكنها لم تجد في جيله من يخطو بعده خطوة متقدمة في مجال القصة الشعرية، بينما تقدم الخط الحماسي والقصائد الوطنية بسبب تفجر الحس القومي في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين..

شعراء = فقهاء، معلمون:

نشطت الثقافة الأدبية، في أول أمرها، في نطاق محدد هو نطاق التدريس الذي كان منطلقه ومساره ونتائجه ذات أبعاد دينية وعملية، فالعلوم متصلة بالتدين من حفظ قرآن وحديث وإحاطة بالفقه يضاف إليهما تعلم أداة التعليم، اللغة العربية، وما يتصل بها من علوم مثل النحو والصرف مع شذرات شعرية متلائمة مع الوسط الذي تصدر عنه. وإلى جانب هذا هناك العلوم العملية مثل الحساب ومسك الدفاتر وهي مما يحتاجه الناس في حياتهم العملية.

وفي هذا الإطار التعليمي والديني تمت ملامسة النشاط الشعري من خلال هؤلاء العلماء الذين حين يقتربون من الشعر يكون هذا الشعر متصلا ومعبرا عن وسطهم التربوي والديني، لذا نجد أن حلقات الشعر الأولية نمت في هذا الوسط، فكان منها من ظل أميناً محافظاً على توجهات هذا الوسط الثقافي ومنها من انطلق متجاوزاً هذا الإطار إلى آفاق الشعر متحررا من المتطلبات الدينية والتربوية مستجيبا لتوجهات موهبته..

كان من المألوف أن نلتقي بعدد من علماء الدين والمعلمين الذين قالوا الشعر تحت مظلة هذه الثقافة التي شهدنا بعض طبيعتها عند خالد العدساني الذي كانت ثقافته ونشاطه يتحركان في هذا الحيز فانطبع شعره بهذا الطابع الديني الإصلاحي وسيسير على الدرب نفسه من سيأتي بعده من رجال الدين أو المربين الذين سيلجأون إلى الشعر للتعبير عن أفكارهم وأرائهم، وقد حفظ لنا عبد العزيز الرشيد في تاريخه ومجلته شيئا من هذه النصوص التي تقدم لنا نموذجا من شعر الفقهاء والمعلمين، كلٌ

حسب طاقته الشعرية وموهبته. وستتوالى أجيال تمثل هذا الاتجاه الديني والتربوي والإصلاحي وصولا إلى الخط الوطني التحريضي.

لا نكاد نمر باسم من أسماء شيوخ الدين أو المربين إلا ونجده قد قال شعرا ينتمي فنيا إلى هذا التوجه، ومن أبرز الأسماء الشيخ عبد الله الخلف والشيخ أحمد الفارسي والشيخ يوسف القناعي وينضم إليهم عبد العزيز الرشيد وصولا إلى راشد السيف وعبد الله النوري. وتتوالى أجيال من الفقهاء والمعلمين الذين ينظمون الشعر. وسيبرز منهم جيل يكمل هذا النسق الشعري الذي يهتم بالجانب التسجيلي عادة والنظر في الحوادث الجارية وبسط التجربة الشعرية من خلال حكمة أو مقولة جامعة أو وقفة عند حادثة سياسية أو اجتماعية، أو مناسبة دينية.

راشد السيف (١٩٠٠ - ١٩٧٢)[١٩] تربوي، قضى حياته في سلك التعليم، تولى نظارة المدرسة الأحمدية. يقترب من قول الشعر فيضعه ضمن إطارين أساسيين. أحدهما داخلي عام يستوحيه من المقولات السائدة والمتوارثة والتي تركز على الجانب الانفعالي العام، فهو روح وزفرة ونار ذكرى تأججت. أما الثاني فهو انتقاله إلى رسالة الشعر التي حددها التعقل والتفكير المنظم فيوجه أهداف الشعر لتتطابق مع الأهداف السامية للأمة:

سكبت لكم من ذوب قلبي وخاطري	عصارة روحي في قويلب شاعر
وما الشعر إلا ما يدل دلالة	على الهدف السامي بقصد مساير
وما الشعر إلا وحي روح تأثرت	بما حولها من ذكر ماض وحاضر
وما الشعر إلا زفرة عن تأوه	يضيق بها عن باطن الصدر ظاهري

وما الشعر إلا نار ذكرى تأججت فهوجاؤها ما بين رقص وسامر
وما الشعر إلا للشعوب محرك لو استسلمت للجور عن حكم جائر
وما الشعر إلا ترجمان لأمة يعبر عنها في سطور لماكر
وما الشعر إلا سفر فضل معنون بما لم يكن يحويه ضخم الدفاتر

(راشد السيف ص ٨٤ - ٨٥، أدباء الكويت في قرنين. ص ١٩٣)

إن رسالة الشعر هذه تتحول إلى صفحة يكتبها انسجاما مع المناسبة والموضوع " من هنا يمكن القول إن اهتمام السيف الموضوعي في الشعر يفوق اهتمامه الشكلي، أي إنه يهتم بكيفية اختيار الموضوع وطرحه بالاسلوب المباشر مبتعداً بذلك عن ضرورة اختيار المفردة أو الصورة الشعرية التي من شأنها أن تمنح القصيدة قوة وأصالة.. "(٢٠) فهو كان مشغولا بالموضوع الذي يريد أن يتحدث عنه أكثر من عنايته بالرؤية الشعرية. " فجاء شعره خاليا من زخرف اللفظ وطلاوة التركيب، يميل بشعره إلى المعنى القوي وإن كان في اللفظ ركاكة وضعف. لذلك نراه في معظم شعره يسف اسفافا لا تستسيغه النفوس ولولا قصائد من شعره خالدات... "(٢١).

إذن نحن أمام شاعريحكمه وضعه الاجتماعي باعتباره معلما يسعى إلى الإصلاح، أو إنه معلم يحمل توجهات أخلاقيه ودينية اصطبغ شعره بها، فنجد مثلا مصطلحات فقهية مثل الوجوب والفرض، وحديث مباشر عن الأخلاق، يقول:

أجوب الطول والعرضا وجوبا كان أو فرضا
ولكن كيفما أرضى سوى الأخلاق ما أرضى

. . .   .

ولــي فــي الــشــعــر أهــداف   بــهــا الــنــادي قــد اسـتـرضــى
هــي الأخــلاق فــلــنــعــمــل   بــهــا يــا إخــوتــي فــرضــا

(راشد السيف: ص ٨٠ - ٨٢، أدباء الكويت في قرنين ص١٩١)

ويعتمد التمثيلات المعهودة من مثل:

إن الـفـريـسـة لـلذئـاب سـمـيـنـة   بعدت عن الراعي الأمين المقبل

(راشد السيف. ص ٧١)

فهذا شعر يتحرك حول إمكانيات النظم الذي يسعى إلى التصريح بأهدافه المصاغة بنظم وقواف تستهدي الموروث الشعري. وهو نشاط شعري ظل يسمع الناس صوت الشعر في مواقع أغلقت ابوابها عن جماليات الفنون لولا لمحات تدل على شاعرية كامنة..

عاش الشاعر **محمود شوقي الأيوبي** (١٩٠١ - ١٩٦٦)[٢٢] في هذا الوسط التربوي ولكنه اقتطع من وقته وجهده الكثير لنظم الشعر فكان أكثر الشعراء انتاجا. نشر سبعة دواوين وافية هي: الموازين - رحيق الأرواح - الأشواق - هاتف من الصحراء - ألحان الثورة - المنابر والأقلام. يضاف إليها عدد من المخطوطات الشعرية التي لم تنشر أو ضاعت.

بدأ حياته العلمية مدرسا في مدارس العراق والكويت، قام برحلات كثيرة، أقام فترة طويلة - عشرين عاما - في اندونيسيا يدرّس ويفتح المدارس. وعاد إلى وطنه في مطلع الخمسينات ليواصل مشواره فيقضي بقية حياته في التدريس. وكان طوال هذه الفترة مشغولا بنظم الشعر

ونشره، وهو شعر متأثر ومنسجم مع الوسط والظروف المحيطة به، متفاعل مع المناسبات الوطنية والاجتماعية ويدور في فلك التربية: تربية النفس وتنمية العقل.

الدلالة المباشرة لديوانه الأول تكشفها التسمية التي صدر بها ديوانه وتجليها الموضوعات التي راح يدور حولها، يكشف العنوان التوجه الأساسي لهذا الديوان حين أطلق عليه اسم " الموازين في الأخلاق ونظام الحياة"[٢٣]، فالشاعر هنا كالمدرس يريد أن يضع موازين محددة توجه متلقي شعره، والميزان عادة يوحي بالدقة والصرامة في دلالته على ما يؤديه، فهو مقياس محدد له مقاديره المتفق عليها، لذا ستأتي موازينه الشعرية متفقة مع نقطة الانطلاق هذه، متصلة بجانبين محددين متلازمين هما: الأخلاق ونظام الحياة، أو الأخلاق التي يجب أن تحكم نظام الحياة، وهذا التحديد المقنن ينكشف بسرعة في القواعد الأربع التي اختارها منطلقا له، والتي تمثل "أركان المجد":

الدين والعقل السليم لديهما	علم، وخلق، فانتبه، لمقالي
هذي قواعد أربع للمجد إن	حاولت مجدا مشرق التمثال
وبها يتم جمال دنيا أوغلت	بالجهل في هذا الزمان التالي

(الموازين. ص ٢٤)

ويسيطر هذا النمط المحدد على مسار الديوان، فنجده يتوقف عند القيم فيسوقها لنا مفصلة ومشفوعة بنعت الجمال مرة أو بوصف جمالها مباشرة فينطلق من: جمال العالم والإنسان ليقدم سلسلة من جماليات الحياة مبتدئا بجمال العقل وفروعه والسلوك وأنواعه والحياة وما يحيط

بها من سعادة وأمل وقدر وصبر وعفة وحياء إلى آخر هذه المفردات. وهو إما أن يصف هذه المناحي المختلفة بالجمال حين يصفها وصفا مباشراً، مرة بدلالة العنوان مثل: فيض الإحسان، بر الوالدين، الخوف من الله. أو يصفها بوصف دال وصريح على عنصر الجمال فيها مثل: بساطة الكلام، بساطة اللباس، بساطة الطعام، بساطة الأخلاق..

هذه هي الأطر الخارجية للشعر وهي أطر ذات منزع تربوي توجيهي يغلب عليه النصيحة والدعوة إلى مكارم الأخلاق تصدر عن معلم خرج بدرسه من إطار المدرسة إلى فضاء المجتمع، فينشر من خلال مقطوعاته النصائح والتوجيهات التي تسعى إلى إشاعة هذه القيم أو غرسها في أفئدة المتلقين بلغة قريبة تستخدم المفردات السهلة والمتداولة، فقصائده منسجمة مع تصوره الذي أبرزه في مقدمته التي وصف شعره فيها بقوله أنها "" عصارته الروحية، التي تمخضت عن تجارب قاسية، فهي للشباب في عنفوان فتوته دروس، وللشيوخ في مجالسهم رياحين النفوس، وللتاجر في متجره، والصانع في مصنعه، والتلميذ في مدرسته، ملاه روحية، يستنشق منها شذى الفضيلة، وعبير الحق.."".

وهذه المعاني التي سعى إليها تأتي في شعره بطريقة مباشرة، ويقدم المعاني التي يهدف إليها بوضوح، فيقول عن جمال الأمل:

حلق بأجنحة السمو إلى العلا ... ودع التخيل في الردى ولو انجلى

واستصغر الأهوال مهما استفحلت ... كي لا تضل عن السبيل فتفشلا

إن الإرادة والثبات كلاهما ... ركنان للآمال ما بين الملا

(الموازين ص ٤٣)

أما بساطة الأخلاق فهي:

مكلل إكليله خلق كمل	متوج وتاجه حسن العمل
يريك وجها مشرقا لم ينصقل	بنشر مسحوق وعطر معتمل
مكحل العينين من غير كحل	وفيهما الإشعاع طبع مرتجل
عناصرالأخلاق شتى لم يزل	جماعها بساطة تحيي الأمل

(الموازين ص ٢٢٧)

نسق مطرد تسير عليه نصائحه التي تكشف عن النية المستقرة خلف هذا النظم المبرمج الذي توسع في رصد جزئيات ومجالات القيم والدعوة إلى جانبها الإيجابي.

لن نجد نقلة كبيرة بين طريقته هذه في "الموازين " بإسلوبه الذي اعتمده في ديوانه "رحيق الأرواح"[٢٤]، مع أن الأخير قام على أساس تجربة روحية ونفسية خاصة فوصف ديوانه: "... الذي كتبته في حالة يقظة روحية محضة، وفي أزمة حادة، وفي انتباه فكري، حتى كنت إخال نفسي أعيش في عالم روحي محض، عالم ماوراء الطبيعة.. " ونلمح في هذه التقدمة جمع بين متناقضين في سياق واحد، فاليقظة الروحية والعالم الروحي المحض لا ينسجم مع الإنتباه الفكري، فعالم الروح سكر صوفي وغياب عن المشهود وراء ذلك العالم الغيبي، فكان لحضور هذا الانتباه أثر على هذه التجربة حيث تحولت أجزاؤها لتكون أقرب إلى التأملات والنظرات الدينية العامة يقولها المتدين في لحظات صفائه ولم توغل في البعد الغيبي المعروف عند كبار الصوفيين أو أصحاب التجارب الروحية الكبرى. لقد توقف شعره عند حدود

الدعوات والصلوات، يحوم حول الحمى ويقترب من حدوده الخارجية:

عاطني من صوتك الفن العجيب
وترفق !... إن قلبي في وجيب
هـذه أرواحـنـا حـيـرى تـذوب
وشفاء الروح من هـذا اللغوب
أدمـع حـرى بـأيـام الـنـوى

(رحيق الأرواح ٤٢)

نلمس الآفاق التي يريد الشاعر أن يصل إليها ولكنه يقف عند التخوم وحدود الوصف والتصوير المعتمد على التعبير اللغوي المباشر الذي تحكمه مقومات الشعر الظاهرة والصورة القريبة التي يحاول أن يجمع شتاتها في تصويره الليل في أوله:

سجد الليل بمحراب الشفق　　وتـمـطـى بـاختـيـال ونـزق
وجـرت أشـبـاحـه فـوق الأفـق　　فـتـلـظـى قـانـيـا ثـم احـتـرق
بـلـع الـنـور بـقـلـب ذي حـنـق　　فاستفاق النجم والبدر امتشق
يـرسـلان الـنـور مـحـلـول الإزار

(رحيق الأرواح. ص ٥٢)

ويقدم دعوات مباشرة يتصدرها فعل الأمر مع الصور الجاهزة المتوارثة والعلاقات الثابتة:

رفرفي روحي بذا الكون الفسيح　　بيـن أضـواء الـروابـي والـسـفـوح
رفـرفـي كـالـنـحـل يـمـتـص الـشـذا　　من رحـيـق الـورد والـزهـر الـمـلـيـح

(رحيق الأرواح. ص ١١١)

ويكتفي من أفق الخلود:

خضت بحر الحب في بأس عنيف فأراني ملك الحب اللطيف
صورة كالجمر في القلب اللهيف حية تنطق عن معنى الطيوف
تتجلى بين فردوس ونار

(رحيق الأرواح ص ١٢٠)

وتمثل هذه التجربة أو المحاولة الروحية اقترابا من طريقة الرومنسيين وانطلاقات الشعراء المهجريين، وقف عند ملامسة المعاني وتناولها من خلال مظاهرها الخارجية الدالة عليها.

ويتجه إلى ملامسة الحس الديني المباشر حين ينظم الأسماء الحسنى في قصيدته الطويلة (بلبل الفردوس) التي يقترب فيها من الابتهالات الدينية التي يقدم فيها دعاء مباشراً يتوسل بالشكل الروحي.

إن تجربة ديوان رحيق الأرواح قامت بمحاولة رامية إلى التقرب من موضوعات الروح وتشوقات النفس وانفتاح العواطف، بعيداً عن قصائد المناسبات والنصائح، وهي محاولة للتقرب من مرحلة التعبير الصوفي، فجاءت في صورة تأملات روحية بعاطفيتها العامة ونظرتها الإنسانية وزفرتها الذاتية، مكملاً فيها توجهه الذي برز في ديوان الموازين الذي انصرف فيه إلى الدعوة إلى القيم ووصف جمالياتها والدعوة إليها.

وتحفل دواوينه الأخرى بقصائد اجتماعية وأناشيد وطنية تقدم جانبا من تفاعله مع حركة الأمة والمجتمع في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد سيقت بإسلوب مباشر يغلب عليه الحماسة وتنشيط الهمم واستخدام لغة مباشرة تخاطب وتعبر عن لحظة راهنة.

إن تجربة الأيوبي تحددت ملامحها مبكرا، وظلت محافظة على سماتها الأولى من ناحية الشكل الفني وطريقة التعبير والقاموس اللغوي الذي يميل إلى البساطة والوضوح، أما صوره المستخدمة فهي مألوفة تعتمد على التشبيهات القريبة التي لا تتعمد الإغراب أو الابتعاد عن التعبير عن الفكرة مباشرة بما هو معهود، من مثل ما لاحظنا في نماذجه من روح ترفرف كالنحل أو صورة كجمر في القلب.

* * *

الفصل الثاني

الخروج عن المألوف

مع إطلالة ثلاثينيات القرن العشرين نضجت ثمرة جهود العقد السابق وتفتحت مسام الطموح فشهدت مؤسسات المجتمع استكمال وانطلاقة تشكيل وتنظيم الدولة الحديثة: المجلس البلدي، مجلس المعارف، البريد والصحة، التوسع في فتح المدارس ودخول تعليم البنات الحديث حيز التنفيذ، انفتاح كامل على النشاط العربي والإسلامي العام. وتوالى هذا التصاعد حتى كانت ذروته قيام المجلس التشريعي (١٩٣٨)، وهو مجلس كان يمثل خطوة متقدمة في الحياة البرلمانية العربية والتي تمثلت في رد الأمور كلها إلى المجالس التشريعية المنتخبة. أحدث هذا المجلس رجة سياسية هي الأخطر والأكثر ثورية في الكويت و منطقة الخليج. ولم يكن مستغربا أن يُقْضى عليه بعد فترة قصيرة بسبب من ضغوط مختلفة داخلية وخارجية.

فهد العسكر (١٩١٣- ١٩٥١)

كانت الساحة الشعرية في الكويت حينئذ على موعد مع شاعر قدر له أن يمثل نقلة جديدة في تاريخ الشعر في الكويت، فهد العسكر الذي درس في المدرسة المباركية وغادرها ليعتمد على القراءة الحرة في تثقيف نفسه،

وانطلق يقول الشعر مبكرا، وكان له حضور في أول أمره في كتابة الأناشيد والاشتراك في المهرجانات التي تقام في المناسبات.

عمل كاتبا لفترة قصيرة عند محمد بن عبد العزيز آل سعود، ولكنه سرعان ما ينقطع عن العمل ويعود إلى الكويت ويمضي في محاولاته الشعرية و قراءاته التي قادته إلى اعتناق الأفكار الحديثة، فتجاوز حرفية التدين، التي نشأ عليها، إلى الانفتاح الذي انعكس على شعره، فسلك سلوك المتحدي لما استقرت عليه موروثات المجتمع آنذاك، فجر عليه سخطا من الناس من حوله فانعكس على نفسيته وسلوكه، وازدادت آلامه عندما داهم المرض عينيه، فضعف بصره ضعفا شديدا فلم يعنى برعاية نفسه أو يسلك سلوك الاعتدال. وسرعان ما استبد به المرض فعاجلته المنية. وقد تولى عبد الله زكريا الأنصاري طبع شعره في عدد من الطبعات التي كان يضيف إليها كلما عثر على نص له مخطوط أو مطبوع[١].

جاء فهد العسكر لا نجد عنده فقط قلق الفكر الذي هو سمة من سمات صقر الشبيب الفكرية، ولكن توتر النفس الذي كان صدى لتوتر البعدين السياسي و الاجتماعي، فكلا الشاعرين غير راض، بل ساخط على ما حوله، ومن حوله، ولكن الشبيب يراوح بين حكمة الكون ومشكلة الواقع، فكان يقدم عقل الشاعر أو شعرية العقل ويتجاوز إلى تجديد المجتمع والانفتاح ورفض الجمود. أما العسكر فهو يمثل فوران النفس واحتدام العاطفة التي لاقت وسطها المناسب، فعندما كان يشكل أولى قصائده كانت النخبة الرومنسية بمنازعها المختلفة أخذت مواقعها حول جماعة أبولو والمهجريين، بل إن الأنظار تمتد إلى تهويمات الرمزيين

ودخول الروح والجسد في تشابك عجيب، فالخيال في احتدامه ملتبس بمطالب الجسد، فقد كان الرومنسيون خياليين بمشاعرهم ولكن كثيرا منهم اندفع نحو حسية السلوك. جاء العسكر ليقدم النفس والشاعرية المستقبلة والمستجيبة لهذا الجو، فهو نموذج فني واجتماعي للتعبير عن النفسية السائدة من تمرد وتوتر وانسحاب.

بدأ العسكر مستجيبا سلوكاً وشعرا مع النظام السائد والتقاليد الشعرية الراسخة، فنصوصه الأولى تنتمي إلى الشكل الموروث الذي كان يذكي ناره شعراء معلمون وفقهاء، ومن ثم طغيان شعر المناسبات وتقاليده الفنية، فمفرداته وصياغاته تستجيب لمخزون الذاكرة، ومن ثم افتقرت إلى الحيوية بسبب التقادم والتكرار والانفصال عن الواقع والذات فمرثياته لبعض الأعلام مثل الشيخ نوري (١٩٢٧) والشيخ عبد الله الخلف (١٩٣١) منسجمة مع المزاج العام الذي يستهدي تلك التقاليد التراثية ويتقفى خطواتها. ونلمس هذا الاستغراق والاستجابة للسائد شكلا ومعنى، نظاما وأخيلة في قصيدته التي قالها مرحبا بالبعثة الفلسطينة (١٩٣٦) التي استخدم فيها الإمكانات المتوفرة في الشكل الفني أو يسمح بها مع لفتات تكشف عن شاعرية قابلة للانطلاق، وخاصة في مطلع القصيدة التي يعطي الشاعر نفسه مساحة من الحرية، فالتحية التي يزفها للقادمين تأتي في صورة:

عذراء، مصدرها سويداء الحشا	أحلى وأشهى من عروس الحان
وأرق من نغم البلابل عندما	تستقبل الإصباح بالألحان

(فهد العسكر: ١٢٢)[٢]

هذا مطلع يجمع بين حس التحرر والاستهداء بتقاليد القصيدة العربية التي اعتادت الافتتاح الغزلي الذي يحرك الانفعال، وعادة تكون هذه المطالع منطقة الضوء المشعة في القصيدة قبل النفاذ إلى صلب الموضوع الذي عندما يصل إليه يحاول اعتصار إمكانات القصيدة الموروثة، ولكنه لا ينفك عنها بعيدا، مستفيدا من خاصية التكرار الذي يشي بالاهتمام والتوكيد، حين يخاطب النشأ، وفيها تبدو بوادر ثورة فكرية على السائد:

يا نشء عرقلت العمائم سيرنا والدين أضحى سلما للجاني
يا نشء وا أسفا على دين غدا أحبولة للأصفر الرنان

(فهد العسكر. ص ١٢٤)

هذه الإشارة تستكمل ما سبق وأن ألح عليه صقر الشبيب؛ فثمة تململ من تحكم الفكر المتجمد، سيصبح أحد القضايا والعقبات التي سيواجهها ويستحضر أسلوب التقسيم معنى وإيقاعا:

فقلوبنا لله، والأجسام للغبراء والأرواح للأوطان
فتعاضدوا وتكاتفوا وتآلفوا وتساندوا كتساند البنيان

(فهد العسكر: ١٢٦)

لا نجد توجها شعريا مختلفاً عن السائد ولكن نحس تململا خفيا يشير إلى ما هو قادم من تحولات فكرية وعقائدية ونفسية سيواكبه تطور فني.

هذا التطور نلمسه في تلك المرحلة التي تمهد للانتقال، والوقوف عند حافة الاختيار الذي نجد شيئا منه في قصيدته التي قالها بمناسبة المولد النبوي، فالشاعر في قسم قصيدته الأول يتحرر من إسار المناسبة، أو الدوران حول المعاني المألوفة، فالمقطع الأول بأبياته السبعة حافظ فيه

على الشكل الخارجي، ولكنه في الوقت نفسه يتخذ مدخلاً خاصاً به يكاد يكون منبتاً عن بقية المقاطع، يعكس طبيعة الشاعر الجديدة: اللغة والمفردات والقاموس الجديد يتجاوز فيها الطريقة التقليدية:

طلع الفجر غن ياقمريه	واطربي الروح بالأغاني الشجيه
واشدُ يا طير بالغصون وأيقظ	بأناشيدك الزهور النديه
ملأ الفجر أكؤس الورد راحا	لك تزري بالصرفة البابليه

(فهد العسكر. ص ١١٥)

عندما نقارن هذا بمطالع قصائده السابقة (رثاء عبد الله الخلف + الترحيب بالمعلمين) ندرك أن ثمةَ شيئا جديدا تسرب إلى شعر الشاعر، فيمكن أن ترد هذه المفردات والصور إلى التغيير الذي طرأ على اللغة الشعرية التي جاوزت اللغة الشعرية التقليدية التي ارتبطت بقول الشعر ضمن أطر مدرسة الإحياء التي دارت حول المفردات المعجمية الخاصة التي اختص بها الشعر من حيث اعتماد الفخامة والفصاحة في أعلى درجاتها، ولكنه في المقطع التالي يخرج تدريجا أو يتراجع عن هذا الإطار أو الجو ليعود في المقاطع التالية إلى قديم لغته وصوره وتشكيلاته المباشرة والصوت المرتفع والنبرة الحماسية:

يابني الفاتحين، إنا بعصر	لا مساواة فيه ولا مدنيه
... ...	... ...
قم معي نسأل الطلول عساها	تشف بالرد غلة روحيه
عن بني العرب يوم سادوا وشادوا	مجدهم بالسيوف والسمهرية

(فهد العسكر. ص ١١٥، ١١٦)

هذا التجاور بين مزاجين هو الدلالة الفنية على نفسية التحول الحادث. فقد اهتزت في هذه المرحلة، النصف الثاني من الثلاثينات، الثوابت عنده كما أن المعاناة أخذت طريقها إليه، كان الداء يغزو عينيه، فبرزت مؤشرات الانفتاح والتحدي والاستهانة بالمواضعات السائدة في المجتمع واخذت علاقاته تتقطع مع من حوله.

وفي هذا السياق نرى أن اتجاهه، في هذه المرحلة إلى التشطير والتخميس، يشير ابتداء إلى حضور التقليد التراثي من خلال التوجه إلى المحاكاة وإثبات مقدرة الشاعر بمجاراته لشعر شعراء يعتبرون أعلاماً وأعمدة للشكل القديم المتوارث مثل المتنبي وشوقي. ولكننا، في الوقت نفسه، نرى أن هذه الرغبة خرجت من هذا الحيز إلى حيز آخر ونعني هنا ساحة التحدي والتصدي المثبتة أو المؤكدة لذات الشاعر الذي سيبدأ يركب موجة المواجهة التي كان لها أثرها الخطير على مسيرته في الفن والحياة. ونجد هذه الرغبة تتجدد عندما يختار نصّاً واحداً، يا جارة الوادي، ويتعامل معه مرتين تشطيراً وتخميساً.

إذن محاولات التشطير والتخميس رغبة خرج بها الشاعر من حيز التدريب أو الإعجاب بنص إلى إثبات الجدارة والتفوق، إنها تحد كامن، فمن يضع نفسه محاوراً شوقي، أمير شعراء العصر، الذي استوت على يديه القصيدة العربية بميزاتها وتجاربها، والمتنبي مرحلة القمة والنضج في العصر القديمة إنما يقدم إشارة ذات دلالة لا تخفى على متأمل.

وحدثت أحداث بدأ معها ميزان تفكير وعواطف ومن ثم سلوك فهد العسكر بالميل إلى خط الساخطين الثائرين في زمنه والدائرين حول ذواتهم التي أنهكها السخط على ما حولها، فجعل ذاته محوراً مهماً، ولكنها ليست محوراً وحيداً، فهو لم يفقد الحس الاجتماعي، فهذا جزء من سمو الطموح ولكن مطالب الذات والظروف المحيطة، والتقلبات الحادة في مسيرة المجتمع منذ نهاية الثلاثينات حتى وفاته في أوائل الخمسينات جعلته يقف موقف المعاكس المشاكس.

برز تحديه السافر للمجتمع من حوله، وكان الانهماك باللذة هو بحث عن حلم في التراب أو هروب من مواجهة حتمية، أو قلق صادر عن حالة جديدة تملكته، ففي تذمره من أوامر التدين التي يلتزم بها المجتمع من حوله لم تكن تمس أسس الدين الأساسية، ففي حوار لاحق سجله أحمد السيد عمر، بين أسباب تذمره من حالات التدين، فهو، فكراً، لا ينكر وجود الله الذي يراه في هذا الكون والملكوت. . . فللكون مدبر، وهو مؤمن برسالة محمد. . وأن جوهر الإسلام دعوة للعلم والمعرفة. وهو من ناحية فنية يرى في النص القرآني موسيقى إلهية عذبة، موسيقاه وقصصه لا تمل. ولكن الذي نفره هو سلوك رجال الدين الذين لاحظ عليهم آفتين: آفة التحجر فهم لا يعيشون العصر ولكنهم يمثلون أجدادهم ربما قبل أربعة قرون، نصوصهم وخطبهم محفوظة متوارثة إنها لا تتناول مشاكل المجتمع، ثقافتهم لا تتجاوز نواقض الوضوء، والاجتهادات جانبيه لا تتصل إلا بالعبادات. ويضاف إلى هذا آفة أخرى متصلة بالعدالة، انهم يحرفون الأحكام ويقضون بما يتلاءم ومركز المدعي أو المدعى عليه[٣].

مع أن هذا الحوار دار في مرحلة متأخرة من محطات حياة فهد العسكر فمن المؤكد أنه في أول شبابه، منتصف الثلاثينات، قطع صلاته بماضيه المتدين ونزع عنه محرمات التقاليد، ودفعته نفسيته القلقة أو ثقته الزائدة بما وصل إليه من أفكار إلى أنقطاعه ومن ثم يأسه الذي دفعه إلى الانغماس في الخمرة وترديد أفكاره علناً بما فيها من مجاهرة وتحد، هذا ما سجله التاريخ وهذا ما نطقت به القصائد..

ماذا رفض = التزمت

ماذا واجه = العزل والنبذ

ماذا اختار = المواجهة

كيف عبر = توجع وسخرية

هذه المواقف، أو هذا التحول الفكري، ترافق مع تمكن الداء الذي تسلل إلى عينيه، نافذته التي يشرف من خلالها على المرئيات، حتى قارب على فقدان بصره، وفي هذا انقطاع عن صفاء الاتصال بالأشياء من حوله، فتجمع في داخله أو تجاورت عنده معاناة الفكر والنفس والجسد، وتوحدت هذه كلها لتصب في تجربة شعرية تحولت إلى عالم متشابك قوامه فقدان الاتصال بالآخرين بشقيه المادي والفكري.

شاعريته ولغته وزوايا التناول وصوره كلها ستصب في هذا المجرى الذي لاقى هوى في نفسه التي استجابت للتغيرات السائدة في الساحة العربية، فبدأت تتوالى قصائده المتميزة في هذه اللحظة الفارقة بين زمنين، وفيها تشكل في شخصية العسكر وعدد من شعراء عصره تناقض

يتجسد في بروز الأحلام السامية التي تحلق في أجواء حب مثالي وقيم ودعوات عالية التطلع، وإلى جانبها إطار حسي فيه ذوبان في متعة الجسد والإفراط في الحسية أحياناً. ويتفجر من هذا تحد مقصود، أو إصرار في شكل عناد حرون يتعمد المواجهة، الدلالة عليه تأتي من مثل أقواله:

ليلة لا كليلة القدر بل خير وخير والله من ألف جيل

أنا ديني الهوى ودمعي نبيي حين أصبو، ووحيه إنجيلي

رب صمت يا صاح أوقع، بل أبلغ، في سحره من التنزيل

(فهد العسكر. ص ١٤٨)

ويتنقل بين المحرمات من خمرة إلى متعة الجسد:

كم بين تلك وهذه من حجة لي، واعتمار

أو:

أحضانه حرمي الشريف وضوء مفرقه مناري

(فهد العسكر: ١٣٢)

أو

صعبت فلو فرعون عاقرها لرد عصا الكليم

أو ذاقها موسى لكان من الفصاحة في الصميم

(فهد العسكر: ١٧٥ -١٧٦)

ومثلها:

طرقتني فجر يوم المولد وأبوها عاكف في المسجد

فالتقى الثغران رغم الحسّد وكلانا متعب القلب صدي

... ...

قِبلتي كأسي ومعبودي نديمي   ما ألذ الخمر من تلك اليد

(فهد العسكر. ص ١٧٧-١٧٨)

إن اختياره لمثل هذه المقاربات المتحدية التي تسقط المقدس من عليائه في وسط اجتماعي تحكمه مسلمات سلفية في الدين تصدمه، ولا شك، اختيار تلك المقابلات التي أقامها بين ليلته الحسية المفرطة في حسيتها وليلة القدر، وبين بلاغة الصمت والتنزيل، وبين أحضان الحبيب والحرم الشريف، أو من رفعه مستوى نشوة الخمر بحيث تضارع المعجزات أو مقابلته بين ذلك الأب العاكف في المسجد وتلك الابنة المستبيحة لجسدها أو المستجيبة لعاطفتها. وهو وسط تثيره كذلك الإشارة إلى هذه القبلة - الكأس - التي يولي وجهه نحوها ويستفزه جعل النديم معبوداً.

هذه كلها مواقف اختيار دالة ترسم خطا فاصلاً بل حاسماً في الانفصال بين الشاعر ووسطه.

فاض شعره بمرارة ظاهرة، وبرزت الشكوى الصارخة التي أصبحت ملمحاً واضحاً، وتجلى ذلك التحول الداخلي حين أخذت الذات تتآكل من الداخل وتفيض في الوقت نفسه عطاءً شعرياً. لقد تجاورت الإرادتان: إرادة الفناء وإرادة الحياة والتحدي، فإذا كانت إرادة الفناء تجلت في سلوكه الذي دل على إهماله لنفسه واستسلامه لدائه، واندفاعه في عب ملذات الحياة، وإهماله لصحته؛ فإن إرادة الحياة والتحدي برزت في اندفاعه نحو الشعر، وتجلت في أن إنتاجه الذي توالى في المرحلة نفسها بطريقة لافتة للنظر، ففي الفترة ما بين أواخر عام ١٩٣٨ وعام

١٩٤٣ توالى إنتاجه الذي نشره في مجلة البحرين، إضافة إلى أن عدداً من قصائده غير المؤرخه قد تعود إلى الحقبة نفسها.

إن حالة التمرد والضيق أو النفور التي يدب في نفس الإنسان المبدع يتجلى من خلال الاندفاع نحو تحدي ما هو قائم أمامه، سواء أكان فكراً سائداً أو وضعاً اجتماعياً أو سلوكاً متفشياً. وهذا التحدي يأخذ مداه داخل النفس وخارجها. إننا نجد فهد العسكر تململ مما حوله فعبر عنه بعنوان قصيدته (وحدة عابسة ١٩٣٨) وهو تعبير يشير إلى دخوله عالم الآلام والأحزان، وجاءت القصيدة منفكة عن قصائده التي بدأ بها حياته التي كانت متوازنة قبل الانشطار:

ولهان يفترش الرمال أصيلا   فيخاله الرائي هناك عليلا
طورا يئن وتارة يبكي   وآونة تراه صامتا مذهولا
كالطفل أشجاه الفطام فطرفه   أبدا تراه بالدموع بليلا
أو كاليتيم وقد تملّكه الأسى   فبكى. وهل تشفى الدموع غليلا؟

(فهد العسكر. ص ١٦٩)

إنه في حركة عبوره من حالة إلى أخرى معاكسة لها دخل فيها عالم بكائيات جيله، واستعار الصور السائدة عندهم، فجاء في صورة طفل خرج من دنيا هادئة مستقرة إلى عالم قلق مؤلم، وهو في الوقت نفسه يأتي في صورة اليتيم الباكي. اجتاز مرحلة اليقين والثبات إلى أفق الشك والقلق المثير للألم والحزن. نرقب في هذه الأبيات حديثه عن نفسه لنفسه بذاتية مفرطة، كما نلمس، في الوقت نفسه، خروجاً عن أية نزعة متحفظة، فإشارات القصيدة تحمل معها تحرر الشاعر والإنسان من

القيود السابقة، فثمة إشارات تشي بها الكلمات والاستحضارات الخاصة، فعبارة مهبط حبه تذكر بمهبط الوحي وكلمة الترتيل المقترنة بالقرآن الكريم يضع إزاءها الإنجيل:

فالشاطئ الرملي مهبط حبه ولكم هنالك رتل الإنجيلا

ولكنه لم ينتقل إلى مقدسات دين آخر، وإنما إلى أفق دينوي، وفيه يخلط الطقوس بعضها مع البعض الآخر: الترتيل، التكبير، والتهليل:

فالقلب صفق هاتفا ومرتّلا للقائها نغم الهوى ترتيلا
رددت تقديسا وتعظيما لها بسجودي التكبير والتهليلا

لقد نقل كل مصطلحات التدين إلى عالمه الجديد، ويوغل مؤطراً هذا التقديس بنظرة حسية في مستواها التعبيري المباشر حين يقول:

ما أن أداعب نهدها بأناملي حتى أطوق خصرها المهزولا
فتخالنا فوق الرمال، ونحن في سكر الغرام، "بثينة" و"جميلا"

(فهد العسكر. ص ١٦٩، ١٧٠)

إن استحضاره الشخصيات التاريخية، التي يقرنها بهذه اللحظة، ليست كما تبدو للوهلة الأولى، آتية من العالم العذري الذي يتلاءم مع مستويات التعبير المقدس، ولكنها تقدم مظهراً مختلفاً، فالنظرة المتعمقة ستجد أن العسكر لم يأت لنا بجميل معمر العذري الخالص، ولكن بجميل معمر في لحظة حسية أو قريبة من الحسية تذكرنا بالقصة التي تقول إنّ بثينة أدخلته "الخباء معها وتحدثا طويلاً ثم اضطجع واضطجعت إلى جنبه فذهب بهما النوم حتى أصبحا"(٤).

في البناء الفني: عَنْوَنة ومَقْطَعِيَّة:

إن مؤشر التحول عند الشاعر أخذ طريقه إلى فنه المتفاعل مع عصره الذي كان يموج بتحولات وتيارات أدبية متجاورة متصارعة، فانسجم مع إيقاعاته الفنية شكلاً وموضوعاً، وأخذ يعطي أهمية لتحديد توجه القصيدة وإعطائها وجهاً حديثاً. نجد دلالة عليه من خلال اهتمامه الخاص بالعنونة، فقد سعى إلى رسم توجه خاص لقصائده بتركيزه على اختيار عناوين محددة لها، فتخلى عن الطريقة القديمة التي تكتفي بقال يمدح أو يتغزل أو يصف، وحل مكانها توجه نحو إعطاء القصيدة مداخل موحية توجه مسار التلقي، وهو توجه انتبه إليه العسكر مبكراً، فراح يختار من العناوين ما يثير تساؤلا أو ينبض بالروح العامة التي تنتظم القصيدة.

جاءت هذه العناوين أحياناً منسجمة مع مناسبة القصيدة كما في قصيدته المبكرة، "مناجاة العيد" أو "مناجاة عيد الميلاد". وأخذ، بعد ذلك، اختياراته لعناوين قصائده تشير إلى وقفات متأنية تنسجم مع إطار القصيدة العام، فتحيته للبعثة الفلسطينية يتصدرها عنوانان، يضعهما تحت اختيار القارئ، أحدهما: "بسمة ودمعة" والثاني "صرخة في أعماق السجون"، ولكل واحد منهما جانبه المناسب من القصيدة.

وتتوالى هذه الوقفات التي يحكمها الاختيار المتأني والانتقاء وتتعدد أشكالها، فمنها ما يأتي موجزاً بكلمة واحدة فيها دعوة من خلال صيغة طلبية: أوقديها، اذكريني، نوحي. ومنها ما جاء كلمة مخبرة: نداء، مالي، شكوى. أو يأتي الاسم مباشراً: حواء، البلبل. ويأتي العنوان

مركباً من أكثر من كلمة: أنا والليل، يا ضفاف الخليج، اعزف على العود، الجندي في ميدان القتال. وكثيراً ما يلجأ إلى اختيار شطر من بيت يمثل جملة متكاملة فيدفعه إلى مقدمة القصيدة: هاتي الدواء وكحلي بصري، بأبي هائمة زفت لهائم، التقيا سراً لكيلا، لا الأنس أنس ولا الأفراح أفراح، أشجاك يوم العيد ما أشجاني، احفروا لي قبراً على شاطئ البحر، لا أنت أنت ولا حواء حواء.

حضور العنوان في القصيدة الحديثة وتنوعه بين الكلمة والجملة وشطر البيت أعطى أو أوحى بمرتكزات النص. وإذا جاء بعضها يحمل معنى تقليدا، فإن أكثرها قدم دلالات محددة، وأشار إلى مرتكزات إضاءة في القصيدة. ومنها ما جاء ليكون مفتاحا أو مرتكزاً أساسياً لمساق القصيدة. ولكن المؤكد عندنا أن فهد العسكر راح يعطي أهمية قصوى لإثبات عناوين لقصائده مما يشير إلى مساراتها، فلا نخال أن ظاهرة العنونة - إذا استثنينا بعض العناوين التقليدية - تعني شيئاً خارجياً منفكاً عن القصيدة، ولكنها سمة مُفكر فيها لتكون جزءًا أساسياً يبغي من ورائه الإشارة إلى نبض متوتر في قصيدته.

إن هذه الخطوة السائرة نحو الأمام سيواكبها تحول آخر في البناء الشعري. لقد بدأ فهد العسكر محافظا على القافية الموحدة التي كان يركن عليها عادة في سبر مقدرة الشاعر وتمكنه من زمام فنه ولغته فقد ظل محافظا على القافية الواحدة في أبرز قصائد الثلاثينات وأوائل الأربعينات. وسيبقى محافظا على هذا الشكل وخاصة عندما تكون حركة الإيقاع تستدعي ارتفاع النبرة المعبرة الصارخة كما في قصيدته: كفي الملام وعلليني.

ولكن هذا التمسك الحرفي سيتراخى، وسيتحرر الشاعر قليلاً من صرامة هذا الشكل في عدد من قصائده التي نفترض أنه قالها في النصف الثاني من تجربته، حيث تجلت واندفعت شاعريته وبدأت رؤيته ومواقفه من الحياة والفن تحط في مستقرها الجديد، فراح يجرب ويقدم القصائد المتحررة من رتابة القافية الموحدة فأصبح المقطع هو ركيزتها الأساسية، فاعطى الشاعر نفسه مدى رحبا من الحرية والانطلاق.

إن عدداً من قصائده الطويلة المهمة أخذت الشكل المقطعي والتنويع في القافية نذكر منها: اذكريني، نوحي، أوقديها، بأبي هائمة، التقينا سراً لكيلا، الشاعر والغروب، من وحي الخريف.

جاءت هذه القصائد ذات الطابع المقطعي والتنوع في القافية بنسق مطرد منظم، فهو مثلاً في قصيدة "اذكريني"، التي جاءت في تسعة عشر مقطعاً، وجعل كل مقطع يأتي في بيتين تتوحد فيهما القافية ويختمها باللازمة الثابتة: اذكريني. وتتشكل قصيدة "نوحي" من ستة عشر مقطعا تأتي بتوازن مرتكز على أربع أبيات في كل مقطع، موحدة في الروي، وهكذا يسير على أسلوب مطرد في بقية القصائد التي تراوحت مقاطعها بين بيتين وأربعة أبيات. ونجده، في جهة أخرى، ينوع في المقطعية كما في قصيدته "بأبي هائمة" حيث تأتي المقاطع الخمسة عشر، كل مقطع من بيتين يتوحد الروي في ثلاثة أشطر، بينما يستقل الشطر الرابع في كل المقاطع بروي واحد مختلف.

لا شك أن هذا المنحى في التحرر وإتاحة الفرصة لتنوع القافية يحقق انطلاقاً وحرية فلا يضطر الشاعر إلى أنتزاع القوافي من حفريات الذاكرة،

ولكنه يظفر بمرونة وتحرك يملك فيه حرية الاختيار والتغيير، فقد كانت المقطعية وتغيير الروي في القصيدة الحديثة هي إحدى الخيارات التي اعتمد عليها مجددو شعراء الربع الأول والثاني من القرن العشرين.

محاولات تجاوز النمطية السائدة قد تتوسل بكل الأسباب الممكنة التي تساعد الشاعر المتململ على التحرك، فيجد فهد العسكر في أسلوب التكرار واحداً من الأساليب الممكنة، فيلجأ إليه، وهو تكرار متنوع قد يأتي عن طريق تكرار كلمة ارتكازية كما في قصيدة "نوحي" حيث تصدرت الكلمة كل بيت من القصيدة، بينما يكتفي في قصيدة "أوقديها" بجعل صيغة الأمر مفتتحاً للمطالع الثمانية. أما في قصيدة "اذكريني" فيختم بهذه الصيغة كل مقطع من المقاطع التسعة عشر. ويلجأ إلى ظاهرة الارتكاز على التكرار بطرق شتى، فنجد نداء الليل يتصدر أكثر من بيت في قصيدته "أنا والليل". ولا يكتفي في هذه القصيدة بهذا النوع من التكرار المتوارث ولكنه يضيف إليه تكرار الصياغات أو المقاطع التي يندفع فيها وراء المعنى المستقر في نفسه: "لا الحي حي ولا الجيران جيران". "لا القوم قومي ولا الأوطان أوطاني". وهذا التكرار الذي يعتمد كلمات بعينها يوصلنا أيضاً إلى جوانب من الوقفات التي يقترب فيها الشاعر من إيقاع الحركة المباشرة الكاشفة عن الإصرار أو ما هو في حكمه، كما في قوله في نص آخر "رغم الصدى إلا وأنت معي معي"، ومثلها "يا لائمي هذا شعاري في الهوى هذا شعاري". وكلها محاولات لكسر الرتابة ولإعطاء القصيدة روحاً من الحيوية والانطلاق والاقتراب من اللغة الحية القريبة بمفرداتها وصياغاتها.

نموذج: الكلمة المفتاح

سيبقى التعامل مع الكلمات عند الشاعر هي المغامرة الأجمل والأجدى وهي التي تنقذنا، أحياناً، بل كثيراً، من الدوران خارج أفق الشعر وحول هوامشه ومقدماته، فكلما اقتربنا من الكلمات اكتشفنا تلك الطبقات الحية المتحركة والمتصارعة، وهي في حركتها الدائبة دالة على ما في داخل النص ومشيرة إلى خارجه.

اللغة الشعرية أصبحت صدى لما لدى الشاعر من تجربة امتزجت فيها معاناته الشخصية وهمومه الفنية، وهي لغة تجاوز فيها فهد العسكر اللغة المحفوظة إلى لغة منبثقة من واقع تجربته المباشرة، فتجلى فيها امتزاج التجربتين الشخصية والفنية.

يمكننا للتدليل على هذا من خلال التقاط مفردة دالة نرى كيف أن الشاعر انتزعها لتأخذ مكانها في التعبير عن هاتين التجربتين: تجربة الشاعر المريرة مع زحف ضعف البصر إليه في لحظة حاسمة هي لحظة الافتراق الفكري والنفسي عن محيطه الاجتماعي.

الكلمة المختارة هي "الصاب" وهي كلمة تشير في معناها اللغوي إلى شجر له عصارة بيضاء كاللبن بالغة المرارة إذا أصابت العين أتلفتها، وبتعبير صاحب معجم لسان العرب هو شجر إذا اعتصر خرج منه نزيه أي قطرة فتقع في العين كأنها شهاب نار، وربما ضعف البصر قال أبو ذؤيب:

إني أرقت فبت الليل مشتجرا كأن عيني فيها الصاب مذبوح

لقد تعامل الشعراء مع جانب المرارة المادية، الذي يشير إليه معنى الكلمة، وصولاً إلى الاستخدام المجازي المتمثل بالمرارة المعنوية. وقد

مرت هذه مروراً عابراً على خاطر الشعراء وتم استعمالها في حدود ضيقة استدعاها المقام [٥]، بينما سنجدها عند فهد العسكر تأخذ حيزاً خاصاً فنشعر أن الشاعر يتمسك بها بطريقة لافتة للنظر تدفعنا إلى التأمل ونستحضر معه دائماً تلازم الصفتين: المرارة المادية الأصلية المتمثل بمرارة الطعم والمرارة الأخرى المعنوية الملازمة لها وإقامة تلازم وعلاقة بين الأثرين.

ولكن من المهم أيضاً النظر والتمعن في ذلك الأثر الإضافي الذي لازم هذه الكلمة وهو أثر ليس متصلاً بالمرارة من حيث هي مرارة، ولكن تجاوز هذا إلى الأذى المادي الذي ينتج عن هذه الشجرة ويحمله مدلول الكلمة معه، ونعني هنا تلك إلى الإشارة المتفق عليها من أنها تسبب ضرراً مباشراً للعين على وجه التحديد، مما يعني أن أثرها يمتد لينقل الإنسان من صفاء النور إلى حلك السواد.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فثمة سخرية كامنة في هذه العلاقات، وهي سخرية فيها مفارقة لا نخال أنها غابت عن فهد العسكر، هذه السخرية كامنة في تلك الدلالة التي تحملها الكلمة وتشير بها إلى ذلك الأثر المؤذي للعين والمتمثل بالعصارة، والسخرية تكمن هنا، فهذه العصارة تتبدى بجمال وبهاء اللون الأبيض، ولكنه لون مخادع يأتي مشابها للون اللبن - المنبع الأول للتفتح على الحياة - فهو في حقيقته وأثره معاكس لأثر اللبن، لا يحافظ على الحياة وينميها، ولكنه يسلبها جمالها حين يودي بها إلى دنيا الظلام.

إن هذه المعاني كلها تجمعت في استدعاءات هذه الكلمة المفردة لتقدم

للشاعر أداة مناسبة يتشبث بها ويضعها في سياق التعبير عن دفين أفكاره وأحاسيسه، ففيها تجسد داؤه، لذا تحضر وتتجلى بقوة كلما جاء موقعها، فتسرع إلى خاطره، لأنه قد اجتمع فيها، كما لاحظنا، حالان مهمان من أحواله: تلك المرارة من الوسط الاجتماعي، وناله شرر الأذى المادي عندما داهم المرض عينيه، فسكنت الكلمة في نفسه تحفر فيها وتستقر من ثم في شعره كعالم منتصب وحده، فشكواه مزدوجة لهذا تأخذ سبيل التأكيد والتكرار الواضح، نجده في قوله:

وسقته "صاب" القنوط دهاقا   أي وربي ألجام بعد الجام

(فهد العسكر. ص ٢٢٤)

وقد تكرر في مقام آخر:

أمن العدل أن تجرعني "الصاب"   دهاقا جاما على إثر جام

(فهد العسكر: ٢٦٤)

في البيتين تجتمع أمور تلازم أو تحيط بكلمة "الصاب" وهي في حقيقتها جزء منها، فنجد [السقيا = التجريع] وهما أمر واحد في المعنى العام ومستويات الدلالة الأولى، ولكن في الكلمة الأولى: التجرع إيغال وزيادة ويميل المعنى إلى اتجاه واحد هو الكراهة، أما الأخرى = السقيا "وسقته" ففيها وجهان: أحدهما مقبول حسن بل محبب في كثير من الأحيان، وثانيهما نقيض ومضاد للأول، فيعني الكراهة والنفور والغضب، كما نلاحظ في هذا البيت الذي حدد السياق مساره حين قرن به القنوط (وسقته صاب القنوط).

وفي البيتين مفردة ثالثة رافقت الصاب هي "دهاقا"، والدهاق هو

الوصول إلى الغاية في الامتلاء = كأس دهاق مترعة ممتلئة، وتدل فيما تدل على معنى التتابع، فهي، إذن، أيضاً تصب في مجرى التأكيد ذاته.

اما اللازمة الرابعة فهي في حضور وتكرار المفردة الدالة على قدح الشراب "الجام"، وهو قدح يتوالى شربه، والتتالي هنا فيه تصوير لحالة التلقي المرير..

ولأن الكأس واستدعاءها للشرب وللسقيا لعبت دورا مهما في حياة فهد العسكر فإنها ستظل حاضرة هي ومستلزماتها في كل المجالات:

شكوى صريع الكأس كأس "الصاب" لا كأس العقار

(فهد العسكر. ص ١٣١)

هذه المقارنة بين كأسين نضيف إليها تلك الشكوى الحاضرة في سياق قوله مخاطبا صحبه:

اشربوا الراح، يا ندامى، هنيئا ودعوني أحسو "مرير الصاب"

(فهد العسكر. ص ٢٦٩)

وفي هذا البيت تجسيد لحالتين من الشرب فقد صيغ وتوشى شطر منه بكل محسنات ولوازم الشراب الطيب عنده = راح وندامى متجمعون، بما في كلمة النديم من معنى محبب، وفوق هذا دعوة بالهناء • وفي المقابل - في الشطرة الثانية من البيت - تأتي كلمة "الصاب" وقد اتشحت بثوبها الخاص فصيغت أو وضعت في إطار التفرد أو التوحد "ودعوني" ومعها وصف لطبيعة الشراب المر الذي كان من نصيبه حيث استخدم كلمة "حسو" وهو شرب للمتأني يأتي جرعة في إثر جرعة، وهي جرعات جمعت لتقدم الحالة القصوى من المرارة، فليس "الصاب" وحده ولكن

تأتي معه صفته الخاصة أو أشد حالاته كراهة على النفس "مرير الصاب"، وفي صياغة الإضافة هذه تجميع للحد الأقصى من المرارة.

وهكذا يمضي فهد العسكر في التعامل مع هذه الكلمة، ويتكرر الخطاب بالمفردات نفسها المرافقة لكلمة الصاب: الرفاق والكؤوس والمرارة.

يا رفاقي أكؤس "الصاب" المريره أججت نار الأسى في أضلعي

فإذا ما انطلقت روحي الأسيره فادفنوا كوبي وقيثاري معي

اذكريني، (فهد العسكر. ص ١٦٢)

وقوله:

وذروني أجرع "الصاب" وأستوحي الظلاما

(فهد العسكر. ص ٢٠٤)

وقد تأتي كلمة "الصاب" في إطارها العام والمعهود، أي تنضم إلى غيرها من المفردات في استخدام شعري مباشر فلا تحمل أثقال الذات كما لاحظنا فيما سبق، ولكنها تنحدر من مخزون الشاعر كما ورد في قول له فيه وصف المتعادل بين أمرين:

سبتك بحسنها والحب فيه الصاب والشهد

(فهد العسكر. ص ٢١٣)

وهو استخدام يذكرنا بورود هذه الكلمة واستخدامها عند الشعراء العرب القدماء.

ولكن لا تلبث أن تعود كلمة الصاب مرة أخرى مثقلة بالمعنى الخاص ولكن في هذه الحالة متصلة بعلاقته بالآخرين وهما صنفان: صنف رفضهم

الشاعر وخاض معركته الخاصة معهم، وصنف تعاطف معهم، فمع الصنف الأول ينقل الكلمة التي تعبر عن ذاته من موقع التعبير إلى موقع اللعنة ينقلها ويصبها على هؤلاء ولأن مدلول الكلمة عنده جاء لصيقا بالعذاب، راح يتمنى أن يصابوا بما أصيب به، ليشربوا من الكأس المريرة التي عانى منها:

يا لائميه سقيتم "صاب الأسى" كفوا، متى بلّ الأوام الحنظل ؟

(فهد العسكر. ص ١٩٥)

وسنلاحظ هنا ملاحظة مفيدة، فقد جمع إلى مفردة الصاب نظائر لما سبق، فالأوام هو حرارة العطش، وهي كلمة دالة على المفقود = الكأس المترعة التي تطفئ هذا الظمأ، أما الحنظل فهو الرديف أو المرارة التي يذكر بها الصاب، ولذلك تدور معه، سواء في لحظة عاطفية عاصفة حكمها صدود المحب وبوادر الهجر والفراق، فيدير الكأس إلى هاجره، يقول في قصيدته: تحية واعتراف:

ذري القلب يطوي حبه ويواريه ذريه، فقد أقصى هواك أمانيه

من كفك الصهباء "صاب" فأترعي، عدمتك، كأسي واغربي لا تديريه

(فهد العسكر. ص ٢١٠)

وهكذا تجتمع مرة أخرى المتجاورات عنده، في موقف الرفض هذا، فتأتي مفردات شرب المرارة مرافقة أو محيطة بكلمة "الصاب "، ومرارة الهجران تتلاقى مع مفردة " الصهباء" التي تجمع بين وصف الكف وحضور معنى الخمر.

ونأتي إلى مواقف آخر لفهد العسكر يبرز فيه تعطفه مع الآخرين، وخاصة أولئك الضحايا من الفتيات اللواتي تستبد بهن التقاليد والقيود التي قيدته هو من قبل، فيعانين الرفض والتهميش والإخضاع قسراً، في

هذا الموقف يحمل معه مفردته هذه بملحقاتها و جوها الخاص ليحكم تصوير المرارة، يقول في قصيدته المشهورة " نوحي:

يا للشراسة والرعونة والحماقة والجهاله

يا للدناءة والسفاهة والسفالة والنذاله

باعوك بالثمن الزهيد، فأين ياليلى العداله

وسقوك كأسا ملؤها "صاب الأسى" حتى الثماله

(فهد العسكر. ص ١٧١-١٧٢)

مرة أخرى تأتي الكأس المملوءة والصاب المضاف إلى الأسى وهي لازمة تتردد عنده زيادة وتأكيدا.

وفي موقف آخر مشابه، تلح عليه هذه الكلمة فتأتي مرتين في قصيدة واحدة محاطة بجوها، وذلك حين يخاطب تلك التي جنى عليها والداها، وهي قصيدته: الشباب للشباب أو قاتل الله أمها وأباها:

جرعتها الأيام "صابا مريرا" "وسقتني" فكيف لا أرعاها ؟!

(فهد العسكر. ص ٢٢٦)

وفي البيت يتداخل الآخر مع الأنا المتحدثة، فتأتي المفردات المتجانسة، فالتجرع ينصرف إلى الشرب القسري، والصاب أضيفت إليه مرارته، ثم قابل تجرعها بما سقي هو به، وتعود الكلمة مرة أخرى، في القصيدة ذاتها، مؤكدة بالألفاظ والأوصاف نفسها:

حست الكأس وهي "صاب مريرة" لا تلمها، فكم محب حساها

(فهد العسكر. ص ٢٢٨)

إن التعامل مع هذه الكلمة "الصاب"، وتكرار هذا الإطار الواحد في عدد من المواضع زمنا ونصوصاً، إنما تكشف لنا أن حضور الإنسان في حالة الشاعر كان حضوراً طاغياً، وأن "الأنا" التي تحدث عنها الرومنسيون تكمن تجلياتها في هذا العالم الشعري، تبدو في الشرنقة التي تنسجها ألفاظ ذات دلالة نابعة من التجربة الذاتية التي تتعامل مع مخزون لغوي ثقافي، فتدمجه في عالم خاص بالشاعر يكشف الكثير من جماليات التشكيل الفني عندما نصل إلى ذلك الخيط العميق الواصل بين المبدع وإبداعه.

وهكذا تفردت شاعرية فهد العسكر وأخذت موقعها في مسار الحركة الشعرية في الكويت، وقدمت نقلة نوعية فرضت اتجاهها وجذرت حركة التجديد، فأصبح النفس الشعري مختلفا ومنسجما مع متغيرات العصر، مستجيبا لحركة التحرر من إسار التقليد. وتجلت "أنا" الشاعر حاضرة غير محتجبة أو متوارية وراء أي تقليد شعري. وتحررت اللغة من قيود الثبات والمعجمية المحددة وانطلقت إلى آفاق المرونة والاستجابة لإيقاع الحياة والدخول بقوة لإثبات الموقع الجديد.

لقد كان شعر فهد العسكر مرحلة قائمة بذاتها وانفصل متفرداً عن شعر جيله.

في يوم من صيف ١٩٥١، تآزر نفر قليل تجمع ليواري جسد فهد العسكر الذي لم يكمل من دورات السنين إلا ثمانية وثلاثين عاماً، دار الشاعر فيها حول ذاته كثيراً، وتلمس طرق التجديد والانفلات فاصطدم بعقبة الحسية وتلكؤ الروح وتجمع سحائب القلق النفسي الذي يضغط

عليه بواعث الحرمان وصلابة القسوة الاجتماعية. كان من الممكن أن تطوى صفحة حياة فهد العسكر أو لا يبقى منها إلا أقل القليل لولا أن هذا العالم المتعاكس الذي عاشته الشخصية تجسد في عالم شعري متميز وقف صامداً بفنيته الفريدة وتعبيره المتميز عنها في الحياة من حوله من قلق واضطراب.

عبد المحسن الرشيد (١٩٢٧) [٦]

عبد المحسن الرشيد، درس في الكتّاب ثم التحق في المدارس النظامية. عمل مدرساً وتاجراً، وتقلب بين المهنتين. أصدر في مطلع السبعينات ديوانه الوحيد "أغاني ربيع"[٧].

عندما دخل الرشيد ساحة الشعر في الكويت في أوائل الأربعينات، كان المعلمان البارزان فيها هما اتجاه صقر الشبيب الإحيائي وفهد العسكر المتجاوز للسائد سلوكاً، والمستجيب لتطورات القصيدة في عصره، لذا وجدنا الرشيد يخط طريقته بين هاتين الطريقيتن والأسلوبين، صقر الشبيب الإحيائي المشغول بالحياة والفكر وفهد العسكر المجدد المستجيب للمد الرومنسي المعبر على تأوهات الذات وعوالمها المتشابكة، لذا تصدق عليه ملاحظة د. سالم خدادة حين لمس وضوح الطابع الإحيائي على قصائده وإن تنازعتها أحياناً بعض الملامح الرومنسية التي أفاد منها "ذلك الالتفات اللافت للذات، وتلك الرقة التي تسم بعض صوره وعباراته، إضافة لتأثره بشيء ممن رؤاهم كاستعذاب الألم والاهتمام بالطبيعة.. مما جعل شعره ذا نكهة خاصة فلا هو تقليدي إحيائي، ولا هو خالص للرومنسية، إنه يحمل ملامح شعر الإحياء مع نزعة رومنسية تلوح هنا أو هناك في بعض قصائده.."[٨].

لقد اجتمع فيه هذان الشاعران، فرؤاه وتوجهه مزيج من طريقة الاثنين، معجب بالشبيب وملازم للعسكر مستحضر تجربتهما:

وإني إن شكوت العيش فيها   فقبلي قد شكا فهد وصقر

(أغاني ربيع. ص ٨٩)

وتتلاقى رؤيته مع رؤية الشبيب الذي شكا من حيرة فلم يجد إلا العقل هادياً، كما بيّنا من قبل، فيردد الرشيد بعده النداء نفسه وباللغة ذاتها ولكن يتجاوزه بحكم مضاد ورافض للغيب:

يدين الناس ما شاؤوا وإني   بما قد صح في عقلي أدين
فمالي غير نور العقل هاد   إذا ما احلولكت حولي الدجون
ولست بمؤمن بالغيب يوما   فخلف الغيب أكثره ظنون

(أغاني ربيع. ص ٧٦)

وهذه النزعة الناقدة المباشرة تشده إلى ملمس القضايا من حوله، وتأخذ لغته الشعرية سمة الوضوح والمباشرة التي تقفز أمامها الفكرة لتكون محورها البارز، فتأتي في أوضح الصور وأدلها على المعنى:

حرية الفكر أراشوا لها   سهما فخرت بغيهم تلعن
سنوا القوانين لتقييدها   فبئس ما سنوا وما قننوا
... ...
فالوعي لا تسجن أنواره   وناره تحرق من يسجن

(أغاني ربيع. ص ٦٣، ٦٤)

ومن جهة ثانية يحلق في أفق العذاب النفسي الذي عانى مثله فهد العسكر فتكتسي قصائده بلغة تنطق مجاهرة بذاتها.

الصلة الشخصية بين فهد العسكر وعبد المحسن الرشيد أفضت إلى تفاعل أدبي، ولكنها ليست بالضرورة تكون التجربة اللاحقة منسوخة أو متطابقة، فالشاعران وردا منهلًا واحداً، وعانيا من تجربة متقاربة في بعض مناحيها، ومع ذلك فإن الرشيد يتبع وسيلة مختلفة في التعامل مع الواقع من حوله، ومن ثم تناوله الشعري، السخط عند العسكر انسحاب وتوجع، أما الرشيد فهو يتجاوز هذا مكملا تجربة العسكر ولكن في مواجهة صريحة، ينغمس ويشارك شعرياً في حركة المجتمع.

يجمع الرشيد بين آلام الذات والإشارة الواضحة إلى الأسباب، إلى سلبية الواقع من حوله، ولكنه كمن يناجي نفسه أو يعبر عن معاناتها، لقد تداخلت همومه الوطنية بذاته النافرة عما حوله فكان مواجها يملك من السخط الشيء الكثير، وهو سخط يصدر عن ذات أدركت أنها مع من حولها على خط نقيض، لقد عبر العسكر عن حالهما وهو يقول له وهو في السجن:

حالي كحالك أيها الشحرور ... قست الحياة فكلنا مأسور

فالعسكر المفجوع ضاق بحبسه ... وابن الرشيد بسجنه موتور

الأسد تؤسر والنعاج طليقة ... والصقر يهوي والغراب يطير

(أغاني ربيع: ص ١٤٦)

ولكن تعبير الرشيد يأتي في صورة متكاملة:

ما السجن عارا أن يحل به الفتى ... عف الميامن طاهر الأيسار

إن قيل للأشرار قام جداره ... فعلام أصبح منزل الأخيار

وإذا العدالة قد وهت أركانها فالسجن للأحرار أكرم دار

(أغاني ربيع. ص ١٠٤ - ١٠٥)

ويقول:

أنا إن دخلت السجن ليس بضائري إن التحجب شيمة الأقمار

(أغاني ربيع. ص ١٠٤ - ١٠٥)

السجن هنا سببه هذا التحدي الذي بدأه العسكر بنفسه، وأراد الرشيد بدوره أن يكسر ما تواضع عليه المجتمع من سلوك وأقام حوله قيمه الساكنة، فكما كان العسكر يتحدى سلوكاً وشعراً فكذلك أراد الرشيد. ونضيف إلى هذا إشارة إلى بذرة الحيرة التي غرسها الشبيب والمتصلة بالفكر، فعبد المحسن الرشيد يرى ويدافع عن حرية الفكر، كما لاحظنا في نصه السابق ذكره (حرية الفكر أراشوا لها..) لذلك لن نجد تمام تلك التجربة الرومنسية الحالمة، ولكن سنعثر من وجوهها على الثورة والمواجهة لغة وصورة، موضوعاً وتعبيراً، فهو تشغله تلك اللمسات الدقيقة وتحركه ردود الفعل العقلية، فيعلي من شأن الشعر والشاعر:

أنا الشاعر الملهم ابن السماء رسول البيان ورب الحكم

هبطت لأشدو بوحي الجمال وأنشر من سره ما اكتتم

(أغاني ربيع. ص ٧٨)

ولكن هذه الرسالة لا تتحقق بسهولة فقبلها ومعها يطل العذاب التي يستعذبه الشاعر في مفتتح هذه القصيدة:

رضيت الحياة بظل الألم وعفت الفناء بظل النعم

قطعت الحياة حزين الفؤاد   على سابح فوق لج خضم
(أغاني ربيع. ص ٧٧)

هذا التوجه الذي غزا من ترعرع حسهم في الأفق الرومنسي؛ فبرز ذلك الشاعر الفرد الذي يثور على القيود، ويحلق بعيداً يحمل رسالة إلى الناس من حوله، ولكنها ليست رسالة محددة، إنها دعوة إلى الانطلاق ضد القيود، مع الأحلام. وهذه الدعوة غير المحددة والتي تصطدم بالواقع تخلف دائماً حزناً ويأساً وألماً مستمراً، فيتجاور النغمان في القصيدة الواحدة التي تجمع الحلم والأمل والخيبة، فتجاورت عنده مفردات العلو المتمثل بالإلهام ونبوة السماء والرسالة والحكمة والسحر والجمال والألم والفناء والحزن، لذا يتصاعد التعبير عن ذاته وقلقه:

سئمت روحي حياة جامدة   والفتى تشقيه حال واحدة
كل ما أنظر لا يبهجني   كله يضري همومي الحاشدة
(أغاني ربيع: ٧٩)

وترق لغته وتتشكل صوره قادمة من أفق الأخيلة السائدة عند جيله، وهي صور تجمعت وتبادلها جيل الأربعينات:

وحملت في كفي السراج ولم يزل   من ذوب عيني زيته وفؤادي
(أغاني ربيع: ٦٧)

وبين ضلوعي بلبل طال حبسه   إذا ما رأى وردا به جن مغرما
(أغاني ربيع: ١٢٦)

وتتسرب إليه تجربة الرومنسيين الأثيرة مع الخاطئات، ولكنه يتخذ

الموقف المعاكس، موقف الساخط الحانق عليها، فيخاطبها في قصيدة (إلى خاطئة):

لمي شباكك عني يا ابنة العار فليس فوق أديم الأرض تطياري
وليس من منهل حف الذباب به لبلبل الروض من ورد وإصدار

(أغاني ربيع ص ١٣٥)

وفي هذا الموقف الساخط يحشد الشاعر صوره ومواقفه، فيطل المتضادان: الذباب والبلبل، يذكرنا الأول بالطنين والثاني بالتغريد، والبدر المنير الطاهر في مقابل الأوضار المعتمة الوسخة، والفراش الراقص حول النار، وتضاد الحب والحسد والمخدع والخمر والكف العابث وعالم الارتفاع حيث المحراب والشعر والفؤاد والمهجة والدم والدمع الجاري. وهكذا ترى صور وتعابير تتجاوز الأطر القديمة كاشفة عن موقف حانق تمور عاطفته وتنطق بردود فعل حادة. لقد تجاوز الخطاب المباشر إلى استحضار ما يدل عليه أو يعبر عنه.

ويبقى بعد ذلك الرشيد موزعاً بين ذاته وسخطه الخاص و نقاط الاصطدام مع المجتمع الذي يخاطبه بلغة مباشرة، ولكنه لم يكتف بالانضمام إلى الساخطين من قبله ولكنه انغمس أكثر منهم في رصد ظواهر المجتمع السلبية التي نجد صداها المؤلم في نفسه، حتى في اللحظة المشرقة فلا نجد فرحة ولكننا نجده يخاطب ابنه القادم إلى الحياة تواً، فيتلقاه بحيرته:

يجيئون من حيث لا يعلمون ليمضوا إلى حيث لا يعلمون

ويضع أمام العين مؤشرات الاختلال فيما حوله:

بـنـي أتـيـت إلـى عـالـم بنو الحق فيه هم الأضعفون

فـللظـالـمـين تـقـام الـقـصـور ولـلمـصـلحـين تـشـاد الـسـجـون

وفـرد يـنـعـم فـي عـيـشـه وتـشـقـى الألـوف لـه والـمـئـون

وهـذا يُـجـل عـلى مـا يـخـون وذاك يُـحـط عـلى مـا يـصـون

فـكـافـح فـدنـيـاك دنـيـا الـذئـاب يـعيـش كـمـا يـشـتهـي الـمـفسـدون

(أغاني ربيع. ص ١١٢)

لقد جذبته مرة أخرى تأملات الشبيب، ومن قبله المعري، فحكمة الحياة ومفارقاتها وعدم سبر أغوارها، تنفتح على النفس القلقة المتألمة التي تعذبها أخيلتها، لذا يتجه الشاعر إلى التأمل فيصدمه الواقع المناقض. وهكذا تقفز ظلمات الحياة إلى الأمام فينفث الرشيد ضيقه منها بلغة مواجهة مباشرة التي اكتسى بها أكثر شعره، لقد شغله شعر مواجهة وجره إلى هذا الأسلوب، بينما كانت تختفي أو أخفت وراء هذه روح شعرية تملك لغة طيعة سلسلة وإمكانات ظلت واقفة عند منطلقاتها الأولى، ولم تنظر إلى التجارب التي بدأت تغزو الساحة الأدبية في خمسينات وستينات القرن العشرين.

* * *

الفصل الثالث

الشعر: تفاعل سياسي واجتماعي

كان من سمات النشاط الشعري، في الربع الثاني من القرن العشرين، فتجاور المعلمون الشعراء مع المربين من القوميين، الذين بدأ جل نشاطهم من المدارس فالنوادي والجمعيات، وتفجر على أيديهم الحس الوطني والقومي الذي كان يمثل توجها حاضراً عند الأجيال السابق لهم، عند جيل العشرينيات وما تبعها، فلاحظنا كيف أن شاعراً مثل خالد الفرج نذر شعره ونشاطه الفني والاجتماعي لهذه القضايا القومية. وجاء جيل الأربعينيات والخمسينيات لينضم إليه، ومن ثم يكمل هذا الخط. بل تزداد الاستجابة للتفاعلات السياسية في تلك المرحلة الحاسمة، فانبرى التيار القومي والوطني جاعلا من الكلمة الشعرية سلاحا مشهرا مسخرا كلية للهدف السياسي. وسيصبح هذا التيار واحداً من أكثر التيارات حضورا في الساحة الشعرية، وسيظل متصلاً لا يتوقف ولا ينقطع مواكبا لحركة الارتفاع في أحداث التحرر في خمسينيات القرن العشرين وما تبعها، والتي أصبحت قضية حياتية وفنية.

لقد برز شعراء القصيدة السياسية ذات الدعوة المباشرة التي تقدم شعر التحفيز والحماسة والمنابر السياسية، لقد رفعوا الدعوة القومية شعاراً وشعراً، فاندفع هذا الجيل يكتب جامعا بين العمل السياسي والاجتماعي المباشر والكتابة النثرية ومن ثم جعل الشعر وسيلة أصيلة من وسائل الدعوة.

أحمد السقاف (١٩١٩)

درس المرحلة الثانوية في العراق، حصل على إجازة تدريس اللغة العربية، ثم التحق بكلية الحقوق ولكنه سرعان ما انضم، في أوائل الأربعينات، إلى ثورة رشيد عالي الكيلاني. عمل في سلك التدريس مدرساً ومديرا، اهتم بالصحافة فأصدر مجلة كاظمة، ثم ترأس مجلة الإيمان التي أصدرها النادي الثقافي القومي. تقلب في الوظائف الحكومية فكان وكيلا لوزارة الإرشاد والأنباء، فعضوا منتدبا للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي. تولى أمانة رابطة الأدباء فشارك في عدد من مؤتمرات الأدباء. أصدر ديوانه الكامل في طبعات متتالية تحت عنوان: شعر أحمد السقاف. له مؤلفات في الأدب واللغة والتاريخ[1].

وجه السقاف جهده وشعره لهدف جليل هو إذكاء النزعة القومية؛ فديوانه الكامل سجل فني لحركة الشعور القومي طوال النصف الثاني من القرن العشرين. لقد تحدد مسار الشعر عنده في التحلق حول دعوة وحيدة أساسية تمحور شعره حولها، فالهدف الأساسي للشعر هو الانشغال بهموم المرحلة ضمن رؤية تحددت ملامحها بوضوح لا يترك مجالا لغيرها، فالشعر عنده مقرون بهدفه الذي يتجه إلى التغني بتلك النزعة القومية المحورية:

تغنى بالعروبة وهي روح ... تهدهد مطلبا نضرا قشيبا

ونادى بالوفاق فكان لحنا ... شجيا يمسح الهذر الكئيبا

(شعر أحمد السقاف: ص ١٦٤) [2]

وتأكدت هذه الرسالة للشعر، فمنطوقها مهما تنوع أو تعددت أطره فإنه

سيصب في المجرى الرئيسي الذي اختاره الشاعر، فشعره إذا خالط النفس وانعش الخواطر يظل ممسكا بأهداب الرسالة المحورية:

نـردده مـتـى شـئـنـا بـصـمـت ونـنـشـده عـلانـيـة وهـمـسـا
فـيـجلو عـن قـلـوب الـنـاس هـمـا ويـنـعـش خـاطـرا ويـريـح نـفـسـا
ويـحـفـز أمـة ويـهـد ظـلـمـا ويـهـزم بـاطـلا ويـزيـل لـبـسـا

(شعر أحمد السقاف. ص ٢٥)

وهذا التوجه الأساسي بدأ معه مبكراً، منذ وقفته الشعرية الأولى، ففي أقدم نص له يقف فيه عند آثار سامرا يناجيها، فتأتي مناجاته مشيرة إلى طبيعة التناول الذي سيبقى سائدا في شعره التالي الذي يلح على استحضار أمجاد الأمة:

يا دهر ما قلبي الرقيق صخرا كـفـاك قـد أضـرمـت فـيـه جـمـرا
وفـزت لـمـا أن أجـدت الـغـدرا صـيـرتـنـي عـبـدا وكـنـت حـرا
هـذي بـلادي ذاقـت الأمـرا وذي الـدواهـي فـي ربـاهـا تـتـرى

(شعر أحمد السقاف. ص ٤٧٣)

ظلت قصائده تعزف على نغم الوحدة ومجافاة التمزق، تحدد أمله وانصب نقده على التشتت القائم:

يا موطنا لعب الشتات بأهله حـتـى غـدا مـتـعـدد الأسـمـاء
حاشاك تجحد ما بقيت قصائدي ولـو أنـهـا دمـع وبـعـض دمـاء

(شعر أحمد السقاف. ص ٤٢٠)

ولكن دفقة الأمل دائماً في شعره حاضرة، يراهن على المستقبل المشرق الذي تحمله الدعوة القومية:

قومي وإن جار الزمان عليهم ... وتخاذلوا في الليلة الليلاء
سيوحدون صفوفهم كجدودهم ... وسيثأرون بنخوة وإباء
لهمو بذي قار غداة تعاونوا ... مثل يجدد همة الزعماء

(شعر أحمد السقاف. ص ٤٢٧ - ٤٢٨)

إن السقاف الرجل والشاعر شاهد تصميم وعزم على الغاية الوطنية المتبلورة الواضحة التي لا تقبل جدلًا كبيراً. لذا اندفع بقوة ليتابع ويشيد بكل الثورات العربية وشخصياتها ويسجل الأحداث الكبيرة، وحيا العواصم العربية التي شهدت هذه الأحداث، وامتدت تحيته إلى حركات وشخصيات التحرر العالمي.

تتجوهر عاطفته في مزيج من الحب والوطنية، يرى كل شيء مشرقاً جميلاً مبشراً بالمستقبل مهما كان الواقع مظلماً، فجمال الأوطان هو الأكثر بروزاً، ولكنه يطل علينا متشحاً بحماسته ونغمته الوطنية المؤطرة بشعار الدعوة، فنغمة العاطفة نلمسها في مثل قوله:

يا بلادي أنت السناء من الكون ... وأنت الجمال يسبي ويسحر
جاش شعري عليك حين أضاعوك ... ومن قلبي الرقيق تفجّر!!

(شعر أحمد السقاف. ص ٤١٢)

أما شعار الدعوة فترتفع نغمته:

هأنذا اليوم مارد يرفض الظلم ويهوى الردى ويأبى الدنيه

ومن الظلم يُخلق الثائر الصلب وتدوي مدافع الحريه

(شعر أحمد السقاف. ص ٢٥٩)

ولا ترده الانكسارات أو تفل عزيمته، فثمة دعوة للصمود حاضرة تستحضر ألفاظ الجراح والموت والنار التي تلتهم المعتدين وتبقى نغمة الفخر لا تفارقه:

ولسنا على رغم نزف الجراح سوى الموت عند صليل البواتر

سوى النار تلتهم المعتدين وتودي بكل حقود وغادر

ومهما دجا الليل يبقى الصمود ويبقى النضال وتبقى المفاخر

(شعر أحمد السقاف. ص ٢٣٨)

ولا يكتمل الحلم القومي إلا بوجود البطل، فينصرف إلى تحية الشخصيات المتميزة، لا ينظر إليها مفردة ولكنه يسلكها في إطار حلمه العام، فالبطولة هي الجانب المجسد للحلم، فيقول عن عبد الناصر راثيا:

أنت باق ولم تزل في الوجود في قلوب وفي عيون سود

الجماهير نورها أنت في الليل وإلهامها إلى المنشود

حبها حب عابد قدم النفس وأهدى العنان للمعبود

(شعرأحمد السقاف. ص ٢٢٦)

وعندما يقف عند تلك اللقطات الخاصة التي ينجذب إليها الشاعر عادة، فيشده عصفور أصفر يعود بالغذاء لصغاره ويطعمها واحداً بعد الآخر، يجذبه هذا المنظر فيصوره شعراً، ولكنه لا يلبث أن يسلكه في خطه العام، يقول:

السهل بالخضرة ما أروعه والأفق الممطر ما أوسعه

وكــان واد أرضـــه مـــمـــرعـــة		والـرزق مـيـسـورفـعـش فـي دعـه

يـا طـيـر يـا عـصـفـور يـا أصـفـر

(شعر أحمد السقاف. ص٣٠٤)

وينتقل من هذه اللحظة الخاصة المتفردة، ليختم بإشارة إلى مجد الأمة القادم:

فالقوم قد هبوا فما من سبات		والمجد - إن جدوا - قريب وآت

يـا طـيـر يـا عـصـفـور يـا أصـفـر

هذا التعلق بالهدف الكبير، أخضع شعره له، فالفكرة هي الأكثر بروزاً، فهو شعر فكرة ورأي ودعوة، لهذا جاءت كلماته مباشرة، وتعبيراته واضحة، تتجافى عن تلك الغلالة التي تغطي عادة الكلمة الشعرية التي توحي ولا تشير. صوره مباشرة ودالة، وتزداد وضوحا في اتكائه على الشكل الموروث في أبسط صوره وأوضحها، وهي محافظة في الإطار الفني العام وفي التوجه الذي أوغل في استيحاء القديم، فنلمس في توجهه روح التناول القديم الذي يقترب من تلك الوقفات التي تبدأ موضوعها بوقفة غزلية، أو مطلع غزلي في بعض قصائده، بل نحس بتلك السمة القديمة المرتبطة بالمكان، حين يفرغ فيه عاطفة الانجذاب إليه، منذ وقفته أمام آثار سامراء، وخاصة تفجر عاطفته في بحثه عن أيامه ولحظاته في بغداد. وستتكرر هذه الوقفات المكانية ولكن في صورة تحية لمدن عربية عديدة زاهرة.

ولا تغيب عنه تلك اللمسات الخاصة في طبيعة استحضاره للشخصيات التاريخية، التي تأتي في قصائده حاملة معها معاني المجد التي يتطلع إليه،

وهو حضور يتجلى في الإشارة المتكررة إلى شخصيات مثل خالد بن الوليد وصلاح الدين والمعتصم والرشيد، ولكنها لا تأتي في صورة رموز أو أقنعة، فهو يكتفي منها بالسمة الواضحة والاستحضار المباشر الدال على ذلك المجد والاقدام.

إنه شعر شاعر مخلص لمنطقه الأساسي المتجه إلى التنبيه والتحريض والمتفاعل مع مرحلة سادتها حركات وطنية تفيض حماسة واندفاعا..

* * *

عبد الله سنان محمد (١٩١٧ - ١٩٨٤)

إن الهموم القومية العامة لا تواري التفاعل مع القضايا الاجتماعية داخل الكويت، فهناك عيون تجمع بين النظرتين، وتحمل رسالة النقد والمواجهة مع المجتمع تتلمس مفردات حياته فتمسها وتتعامل معها من منظور شعر النقد الاجتماعي.

نستطيع أن نقول أن هذا متحقق عند عبد الله سنان الذي درس في الكتّاب ثم في المدرسة النظامية، ثم عين مدرساً. تنقل بين الأعمال الحرة والحكومية، فقضى أربع سنوات في الهند يعمل محاسبا في مكتب أحد تجار الكويت. ليعود موظفا في دوائر الحكومة(٣). أصدر ديوانه الأول "نفحات الخليج" في مطلع الستينيات (١٩٦٤)، ثم أعاد تشكيل وإعادة طبع شعره القديم واللاحق قبل وفاته أوائل الثمانينات، قدم هذا الشعر في ثلاثة أقسام أسماها: البواكير - الله، الوطن - الإنسان - ثم اتبعها بقسم رابع أطلق عليه اسم: الشعر الضاحك، وهو

شعر فكاهي انفرد به، وإن كان شعره الآخر، إذا استدعى المقام، تجد فيه الروح الفكهة قد اندست فيه لفظاً أو صورة أو تعبيراً. وضم إلى شعره الضاحك محاولته المسرحية الشعرية الوحيدة عمر وسمر.

وفي هذه الدواوين كلها، مهما تنوعت اهتماماتها، كان التوجه إلى مخاطبة الشريحة الكبرى من المجتمع، فهو شاعر يفكر شعبيا ويكتب بالفصحى، فجاءت أشعاره تحمل روح الشعبية وطريقتها في التناول، وإن كانت الفصحى وثقافتها اللغوية هي الإطار أو الأداة التي اختارها للتعبير الشعري. يقدم شعراً صادراً عن تفاعل ومواكبة لهمومهم اليومية، وهو شعر فيه دلالات على فيض يشير إلى شاعرية ثرة لا تعاني كثيراً في البحث عن الكلمة أو تجري وراء المعنى البعيد، شاعر يملك قريحة حاضرة تتعامل مع البسيط الواضح وتستند على الركيزتين اللتين أشرنا إليهما، الحس الشعبي روحاً ومعنى، ويستخدم اللغة العربية الفصحى رداء لا يستبدله بشيء آخر • ولذلك اجتمع في شعره انسيابية الشعر الشعبي وقربه من الناس مع إمكانيات اللغة العربية الواسعة، فشاعريته مزجت بين الاثنين بتميز واضح، فلا تحس بغرابة اللغة التي يستخدمها، أو بابتعادها عما هو مألوف في اللغة المستعملة. أما موضوعاته الأثيرة فهي تلك القريبة التي تجري من حولنا في الحياة اليومية، أو الهموم العامة وطنيا وقوميا، وإن كان هذا الحس الشعبي لم يمنعه من استحضار التراث العربي القديم فتبرز تكويناته الفصحية، فنقرأ له شعراً هو من المتانة اللغوية والأخيلة الشعرية أقرب إلى روح الشعر العباسي، فإذا قرأت له مثل هذه الخمرية تحس أن أبا نواس حاضراً:

وصافية كعين الديك حمرا   عليه طوق الإبريق درا

تطوف بها السقاة على الندامى فيحسو كاسها الندمان بكرا
كأن الكاس برج وهي شمس تخال شعاعها في الكاس تبرا
(البواكير: ص ٩٣)

الشعر عند عبدالله سنان طوع الموضوع الذي يريد أن يعرضه، مهما كان بسيطا أو عارضا، فهو لا يتردد، يقدمه من خلال الإطار التقليدي المعهود، ولكنه يحمل نكهة خاصة، وصورا شعرية قريبة مباشرة جدا متناسبة مع روح شعبية سائدة، تعرض عليك كما حدثت أو كما تمت رؤيتها، يقول عن الشخص الفضولي:

إذا أتاك فضولي ليدخل في ما ليس يعنيه فاكنسه بمكناس
فللذباب مذبات يذب بها إذا تطاير فوق الكأس والطاس
(البواكير. ص ١١٦)

إن هذا الاقتراب لفظاً وصياغة من التعبير الشعبي القريب يقابله أحياناً أنه يرتفع بمفرداته وصياغته مستجيبا إلى مقتضيات التعبير الفصيح، فيستحضر البناء الرزين، والمفردات المنتقاة التي ينتزعها من مواقعها في الفصحى، مع سهولة ورقة مقتربة من الصنعة المدقق فيها:

طال الصدود وللضنى أسلمتني يا هاجري ظلما وما انصفتني
وتركت قلبي في هواك مولها وعلى لظى جمر الغضى أصليتني
... ...
كم ليلة بتنا على مشمولة تحت الدجى وتقول بالله اسقني
والموج يرقص حولنا متأثرا من نغمة الوتر الشجي وينحني
(البواكير: ص ٢٠١)

وتجذب بساطة موضوعاته واقترابها من الحياة اليومية لغته وتعبيراته إليها، فتأتي واضحة مباشرة منسجمة مع طبيعة هذه الموضوعات ولمساته الإنسانية فيها، حيث ينظر دائماً إلى المسحوقين من حوله لا يفرق بين جنسية أو لون أو مذهب، فقد كان شاعراً وسع قلبه الناس جميعا، تؤذيه عيوب البشرية، التي يتابعها دائماً متصيدا لها، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تأمل قصيدته عن متكبر على البشر حين يقول:

متعجرف دون البشر	فوق البسيطة محتقر
متبختر في مشيه	وكأنه ثور البقر
وكأنما ألفاظه	العوجاء من سقط البعر
كم يدعي بالفهم	لكن فهمه دون الحمر
من ثقله لو مر فو	ق الصخر لا نفطر الحجر
أو شاهد القمر المنير	بعينه خسف القمر
إن الدقيقة حولته	والله عن ألفي شهر

(البواكير: ص ٧٧)

ولأن قول الشعر عنده متصل بتحركات الحياة من حوله وأحداثها وقضاياها، فلن تجده يغيب عن أية مناسبة، فشعره سجل للحوادث الوطنية والقومية الكبرى التي شهدها وطنه وأمته طوال النصف الثاني من القرن العشرين، لم يدخر جهده الذي بذله في سبيل جعل شعره شعر رسالة ونصيحة وتوجيه، ينحاز للمواجهة والتحدي والإصلاح بلغتة المباشرة وصوره التعبيرية القريبة. وقد ظل محافظا على الشكل المتوارث في بنية القصيدة وطبيعة موضوعاتها، وإن حاول أن ينوع في

تجاربه حينما استغل مثلاً حكايات الحيوان لينقل رسالة محددة أو يقدم عبرة للمتلقي.

ويبقى بعد ذلك الحكم الذي ساقه د. عبد الله العتيبي في دراسته لمختارات الشاعر صحيحاً، حين رأى أن ديوانه "ديوان شعر شعبي"، لا من جهة معجمه اللغوي الفصيح، ولكن من جهة طرحه للقضايا، ونوعية هذه القضايا، وتناولها بما يتفق وعفوية وانفعالية الواقع الاجتماعي بسيماه الشعبية....

إن طبيعة هذه التجربة الشعرية، قد أتاحت للشاعر أن يلج في دقائق الحياة الشعبية، وأن يلبي حاجاتها البالغة الخصوصية، مما قد لا تسمح به طبيعة الشعر الفصيح المعتني بحكم تكوينه، بتناول المواضيع والقضايا بصورة كلية، وبطرح فلسفي عام مما يحدد دائرة تلقيه، ومن ثَمَّ تأثيره... [٤].

* * *

محمد المشاري (١٩٣٦ - ٢٠٠٠)

بكالوريوس تجارة واقتصاد، عمل في وزارة الخارجية، مثل بلاده سفيراً، أصدر ديواناً واحداً هو: أصداء ١٩٩٦[٥].

مع أن محمد المشاري كان أقرب إلى التيار القومي، فإن شعره، بحكم طبيعته وانطوائيته ومن ثم لغته الخاصة، يختلف عن الشعر السياسي المباشر المحرض، ولعل كلمة (أصداء) التي اختارها عنوانا لديوانه الوحيد الذي أصدره قبل وفاته بفترة وجيزة تلخص موقفه، والأصداء هنا لا تعني

ردود فعل سلبية، ولكنها حركة أنغام تبتعد عن جلبة المواقف الصاخبة إلى النظر والتأمل، لهذا جاء ديوانه وقد غلبت عليه المقطوعات الصغيرة، سبع وسبعون مقطوعة في مائة صفحة، تقدم وقفات للشاعر اختار فيها أنواعاً من التجارب المختلفة يخوض غمارها، فالشعر عنده ضيف قادم أحاطت به غلالة توضح طبيعته المتصلة بالأحلام والأشواق والدفاع يقول عنه:

بــك كــم خــفــفــت هــمّــا
وأحــلــت الــوهــم حــلــمــا
ونــســجــت الــشــوق نــظــمــا
وبــريــت الــقــول ســهــمــا

(ديوان أصداء: ص ٥)

إن (الأصداء) قدمت مخاطبة شعرية من نوع متفرد، فالمشاري مشغول بأن تكون كل واحدة من قصائده تأخذ مسارها الفني دون أن يضع لها الأشكال الجاهزة، نجد عنده تجاور متناغم بين أنماط من الشعر منه ما يأتيك تراثياً في مداخله، عصرياً في قضاياه، ونراه، أحياناً، يرفع صوته عالياً فيكون متحدياً في خطاب مباشر:

لا كـــمـــا شـــاؤوا ولكن مثلما شئت سأحيا
مــثــلــمــا شــئــت قــويــاً مــثــلــمــا شــئــت أبــيــا

(السابق: ص ١٢)

وثمة جرعة فكرية تأخذ موقعها في شعره، وقفات ذات طابع تأملي شبيه بما برع فيه إيليا أبو ماضي وجيله، فهو يأخذ الطريقة نفسها في

العنونة والأداء الشعري وطريقة الدخول إلى موضوعه وإدارة جزئياته، يقول في قصيدة "هل ترى؟" :

يا صديقي أيها الشاعر مثلي هل ترى
أننا عكس الذي يروى نسير القهقرى ؟
وبأن الحمل قد زاد فأحنى الأظهرا
فإذا الصاعد أضحى هابطا ما شعرا
وهو يلقي، في ابتعاد، نظرة نحو الذرى
هل ترى الأشكال والألوان مثلي لا تهم
غنيت لكن إذا ما عريت فاللب عُدمُ
وضياع في ضياع ومتاهات ويتم
مثلما لطخ منه الوجه بالاصباغ سُقمُ
كي يرى منه احمرار الوجه ما بين الورى
. . . .
هل ترى تحت سكون السطح تياراً يمور
وله عنه ازورار، وله منه نفور
وله في كل نفس لم تضع بعد هدير
أمعي أنت تراه وهو يعلو ويدور ؟
أم أنا وحدي الذي يبصر وهما يا ترى ؟!

(أصداء. ص ٢٨)

ويتوسل بالتمثيل الذي يقرب فكرته ويجسدها وينفذ من خلاله إلى مراده، ويبدو هذا التمثيل في عدد من قصائده، ففي قصيدة "اللوم" يصور هذا اللوم والعتب المرير الذي يفعل فعل الحجر حينما يلقى في الغدير فيضطرب، وإذا ترك عاد الماء صافيا. ويقتنص فكرة لشاعر انكليزي عن طائر حائر يضرب حيطان الغرفة لا يعرف طريقه للخروج حتى بعد أن تدخل الشاعر وفتح له نافذة، ثم يضطر إلى التدخل وانقاذه مباشرة. ويختم مقطوعته بالإشارة المباشرة إلى المعنى الذي يقصده من هذا المثال، ينتقل به إلى عالم البشر من حيث السلوك والعلاقات:

أوليس البعض في هذي الدُّنا　　　مثل هذا الطير تيها في المسار ؟

خابطا في ظلمة من صنعه　　　وإلى جانبه يبدو النهار ؟

وقريب منه تحقيق المنى　　　وهو يسعى جاهلا نحو الدمار

(أصداء. ص ٧٥)

وهذا التوجه نحو استخدام أسلوب السرد والحكاية أوصله إلى استخدام القصص التي تحمل موعظة مباشرة أو حكمة دالة، فقدم عددا منها، مثلاً " الفيل والنمل " الذي يحكي شعراً اعتداء الفيل على بيت النمل واستكباره عليها، وقد استطاع هذا النمل الضعيف بتعاونه إلى النيل من الفيل ثم يسوق إلينا بحكمته:

لا تحتقر أمراً صغيراً فقد　　　ينشأ عنه الخطر المُنْضي

(أصداء. ص ٦٣)

وانجذابه إلى أسلوب السرد في الشعر ينتظم عددا من قصائده، ومن تجاربه البارزة قصيدته "البائسة" التي يعتمد فيها الحكاية الرمزية المباشرة بأسلوب يكشف طريقة أدائه اللغوي ويصور من خلالها واقعا سياسياً:

في ليلة مسفرة السماءْ

تلفها غلالة شهباء

أبصرت في منعطف الطريق

امرأة تفترش الحصباء

جليلةً، مهيبةً، محنيةً من وطأة السنين

من حقب مرت بها بعد حقب

رأيتها تبكي بكاءً خافت الأنين

ووجهها في كفها

تمسح دمعا فوقه انسكب

وتمضي الحكاية لتكشف أن هذه المرأة العجوز لا تشكو فقراً، فإن المال عندها "ليس يفنيه اللهب"، ولكن بكاءها لأنها رزئت في أبنائها الذين حدثتهم عن القيم والحب والنخوة والإباء والحياة والضياء:

لكنهم – وا أسفاه – أكثرهم غدا

منحرفا يخبط في الشقاء

من سافل وسارق وسافك دماء

من ساقط مخادع منافق حرباء

وهكذا نبذت في العراء

وحيدة، شريدة، منسية إلا من الهوان والحزن

كأنني ثكلى بلا أبناء !

وتكشف الحكاية عن مغزاها المباشر؛ فهذه آلام ليست أما حقيقية ولكنها دالة على فكرة تقول:

فقلت لما هزني الذهول والعجب

يا أم من أنت وما الاسم وما النسب ؟

فأجهشت وهي تقول... أمة العرب !!

(أصداء. ص ١٣، ١٤)

هذه المحاولة تدل على رغبة بالخروج من دائرة الخطاب الحماسي السائد في أواخر الخمسينات إلى الأسلوب التعبيري الذي يتوسل بالحكاية أو ضرب المثال.

وتشده التجارب المشابهة في الآداب الأخرى فيعمد إلى صياغتها شعراً، فقد حوى ديوانه خمس قصائد استوحى فكرتها من قصائد لشعراء أجانب، وهي ذات نزعة إنسانية وأسلوب يعتمد الأمثولة القصصية التي يستند عليها الشاعر لتعزيز تجربته الشعرية.

محمد المشاري شاعر تجاوب مع التجارب التي كانت مستقرة وقت دخوله المجال الشعري، في الخمسينيات، وهي تجارب ذات الشكل الشعري المستجيب لتوجه عام كان مستقرا ومنحدرا عن تجارب الأربعينات، ولم يوغل في التجارب التي بدأت تتصاعد مع دعوات الشعر الحديث وطرقها المستحدثة، فقد ظلت صياغته أقرب إلى الأسلوب المباشر والتقاليد الشعرية السائدة، ودرات حوله الموضوعات الشبيهة بالتجارب السابقة وتوجهاتها العامة.

مجاورة الشعر:

من المفيد، قبل طي صفحة هذه المرحلة، الإشارة إلى تلك المحاولات التي اقتربت من الشعر مستعينة به لتعبير عن دعوة أو حاجات معينة، فيتحول حينئذ إلى نشاط مضاف إلى النشاط الأصلي الذي تتجه إليه، وفي هذا التوجه نحو قول الشعر استجابة لمزاج وسط كانت ثقافته الأدبية، والشعرية بالذات، هي المحور الأساسي للنشاط الثقافي ووسيلة جيدة للتواصل والتفاعل مع الآخرين، فالشعر فن جاذب في ثقافتنا العربية وله حضور وتقدير.

عبد الله حسين (١٩٢٧ -١٩٩٤)

بدأ حياته معلماً ثم انضم إلى وزارة الخارجية فعين وزيراً مفوضاً فسفيراً، عرف بمواقفه الوطنية وتحمسه القومي الواضح. لم يصدر ديواناً. (٦)

الشعر عند عبد الله حسين يسير في ركب القضية الأساسية عنده - الدعوة للقومية العربية - وبعدها السياسي والمواقف الوطنية المتصلة بها؛ فالرسالة المحددة والدعوة إلى الوحدة، والحماسة لقضايا الأمة، كلها تمثل الصوت الواضح الذي لا ينافسه أي صوت آخر. وهي دعوة ذات شقين؛ أولهما يقوم على الحث وتحريك الهمم. والثاني يتناول النقد وإدانة التخاذل إزاء تحقيق القضية التي يدافع عنها، قضية التحرر الوطني والوحدة الكبرى. ويتخلل هذا إشادة بالمواقف التي يرتضيها إضافة إلى التغني بالإنسان و الوطن العربي.

لا نلمس خروجا عن هذا الخط فهو صامد متشبث به كما تقول مخاطبته في قصيدة: يا أنت.. يا سمراء:

سمراء إني صامد أبدا   مهما تمادى اليأس في البشر

ثبت على الأحداث منفردا   ما كنت في الأحزاب والزمر

إن الرؤية عنده واضحة، ومن ثم جاء الشعر كذلك مباشراً لا يعتمد الصورة أو الرمز أو التشكيل الجمالي المركب؛ فالفكرة منتظمة، ومفردات وجمل القصيدة كذلك، فهو داعية تستغرقه الفكرة ويستخدم الشعر بيانا مباشراً، ومن ثم جاءت أدواته التعبيرية متكئة على ما هو معهود ومستعمل وقريب المأتى، وعندما يلجأ إلى التمثيل أو التشبيه فإنه يقدمهما في أبسط صورة وأقربها وأقدرها على تقديم فكرته الأساسية التي تبرز في المقدمة، يقول في قصيدة " يا شام " :

أكاد أقسم والأحداث تخذلني
إني ارى المجد مثل النار متقدا
وأبصر الراية الحمراء ترفعها
أيدي المناجيد لا نحصي لهم عددا

نموذج للشعر القومي ذي الدعوة في خمسينات القرن العشرين، شعر منسجم مع المنابر وجيشان العاطفة القومية. وهذه سمة واضحة لا يخطؤها الناظر في شعره، يتبع سنة أمثاله من شعراء الحماسة، ومن ثم لم يلتفت إلى التغييرات التي راحت تغزو ساحة الشعر وجمالياته المستحدثة؛ فاللغة والصورة والمكونات الشعرية من لغة وروابطها ومعانيها ودلالاتها كلها تأتي خلف الهدف الذي بدا ساميا مقدما على غيره.

عبد الله زكريا الأنصاري (١٩٢٢ - ٢٠٠٦)

درس في مدراس الكويت ثم درّس فيها. عمل في مكتب الكويت في القاهرة ثم في وزارة الخارجية. رأس تحرير مجلة البعثة (١٩٥٠ -١٩٥٤)

ومجلة البيان الأدبية (١٩٦٨ - ١٩٧٣). لم يصدر ديوانا[٧]. له عدد من المؤلفات أهمها كتاب فهد العسكر الذي ترجم فيه لحياته وجمع فيه ما تيسر من شعر هذا الشاعر.

لم يهتم عبدالله زكريا الأنصاري كثيراً بنشر شعره أو إبرازه، مع أنه أكثر أبناء جيله نشراً للكتب، وفي بعضها نشر لشعر غيره. وهو من جهة أخرى لم يضع نفسه بين الشعراء مشاركاً لهم نشاطهم أو أمسياتهم. وهذا السلوك يكشف أن اهتمامه بقول الشعر محدد ومرتبط بحالات معينة من ردود الفعل أو المشاركات والمساجلات أو خواطر شدته إلى الإنشاد ثم احتفظ بهذا الشعر إلا من نشر في أضيق الحدود. وكان هذا الميل الشعري بارزاً في أول حياته وفي مرحلة أخرى متأخرة منها.

نلمس أن توجهات شعره تحركت في إطار الضيق من مناجات ذاتية يلجأ فيه إلى قول الشعر تنفيساً أو رغبة في تسجيل لحظة محددة، فيتحدث عن الشعر وإلى الشعر قائلا:

إنما الشعر سلوتي وغنائي ... في غدوي أشدو به ورواحي
أنا منه على المدى وهو مني ... قد أتينا من عالم الأرواح
فامتزجنا فمن شعوري شعري ... وانقباضي به ومنه انشراحي

(مرايا الذات. ص ٢٧٠)

ويحرص على تأكيد هذا المعنى الذاتي لقول الشعر، فيرى في الشعر جانب التعبير والغناء:

وما الشعر إلا غناء الحياة ... ننام ونصحو على ذكره

(السابق. ص ١٧٨)

ويكتفي منه بقوله:

والشعر منبعه روح معذبة　　وخافق في الحنايا لم يجد هربا
حسبي من الشعر أحلام وأخيلة　　وفيه اخترق الأستار والحجبا

(مرايا الذات. ص ١٩٠)

وعندما يتجه للتعبير عن العواطف نجدها قد تحددت في أفكار مجردة يحيلها إلى أحاسيس عامة يميل فيها إلى الإشارة المباشرة إلى مقاصده التي يصل إليها القارئ دون عناء أو مجهود. وفي الوقت نفسه يعتمد على الاستطراد والتكرار المؤكد للفكرة الواحدة، تكرار يتنوع في المعاني المشيرة إلى جانب واحد، أو تكرار في اللفظ والمعنى من مثل قوله عن باقة ورد:

هي شعر وبيان هي وجدان ووجد
هي حب هي صدق هي إخلاص وود
هي للفكر غذاء هي للصادين ورد
هي أنغام وسحر هي شيء لا يحد

(مرايا الذات. ص ٢١٢)

وتتوقف حدود قوله للشعر عند الخلجات العامة، كما يتوسع نشاطه الشعري في الاخوانيات التي تمثل نموذجا للحوافز الخاصة المتصلة بشخص أو أشخاص محددين يقصدهم هذا الشعر. وهو لا يتجاوز هذا الإطار من حيث تحديد المخاطب؛ فليس غريباً الحرص على حصرها بين المتحاورين أو المهتمين بها. ولا يخلو شعره من إطلالات ووقفات وطنية وقومية، وهي قليلة إذا قيست بما عرف عنه من اهتمام بل وانتماء قومي فكرا وممارسة.

لقد كان الشعر عنده نشاطاً هامشياً لذا لن نجد فيه، مثل سلفه عبد الله حسين، محاولات التنويع أو الدخول في التجارب الشعرية الحديثة، فالقصيدة اتخذت سمت النظام الأساسي للقصيدة العربية، فهو الأقرب والأمثل لهذا النوع من النشاط الشعري؛ إنه أديب يقول الشعر يطلق من خلاله عواطفه ومشاعره و أفكاره الخاصة ويحتفظ به لخاصته.

* * *

الفصل الرابع

مفصل الحداثة

جيل آخر يتشكل مع التفتح الفكري والظرف المناسب، ففي نهاية ١٩٤٦ شحنت أول شحنة من البترول وبرزت ثمرات البعثات التي أرسلت في العشرينات، قبل سنة المجلس التشريعي. أو البعثات التي أرسلت في زمن المجلس أو بعده. كانت البذرة الثقافية تتمثل في البعثات التعليمية المنظمة التي غادر أفرادها إلى عدد من البلاد العربية، كانت البعثة الأولى إلى العراق، ثم توالت بعثات متتالية إلى القاهرة والبحرين وبيروت ثم بعثات متعاقبة إلى الغرب، إضافة إلى الحياة العلمية التي دب النشاط فيها داخل مدارس الكويت. كل هذه راحت تعطي قطفاتها الأولى.

وفي القاهرة - حيث مركز الثقل في البعثات - ولدت مجلة البعثة (١٩٤٦)، وتبعتها مجلات أخرى صدرت في الكويت وبيروت، وكلها ستحتضن أكثر التجارب الشعرية الجيدة، فما من شاعر كويتي إلا ووجد فرصته في النشر أخيراً من خلالها، وقد تشكل هذا الجيل الذي سيكون هو الصوت الشعري الجديد في الكويت.

شهدت مطالع الخمسينات وضع أسس النهضة ونشطت عوامل التغيير الذي ستمثل النقلة الكبرى والأساسية في تاريخ الكويت الحديث، فالنقلة الاقتصادية ثمرة طبيعية لتفجر النفط. وشهد هذا العقد بدء حركة التنمية التي

ستتسارع مع تولي عبد الله السالم دفة الحكم فحمل معه مشروعه الخاص بالتنمية التي كانت بذرته كامنة في تطلعات أعضاء المجلس التشريعي ٣٨، وبدأت تنظيمات هيكل الدولة الحديث، وكان التعليم والثقافة ركنين أساسيين من أركان تطلع ذلك الجيل، الذي بلور تطلعاته من خلال تشكيل تجمعات المجتمع المدني مثل جمعية المعلمين والتي حمل روادها دعوة بناء الدولة الحديثة والأخذ بسبل التنمية بشتى مناحيها، فاهتمت بالتربية وتنمية الشباب والفنون بأنواعها وإقامة الجمعيات المهنية، وكانت مجلة "الرائد" (١٩٥٢) هي اللسان الناطق المعبر عن هذا التوجه نحو منجزات المدنية الحديثة.

أما النادي الثقافي القومي فقد اتخذ الاتجاه السياسي القومي المباشر، مستجيبا لدعوات التحرر والوحدة والنهضة القومية، متبنيا بقوة دعوة حركة القوميين العرب ثم الانسجام والتحمس للناصرية في حقبة صعودها، وكانت مجلة "الإيمان" (١٩٥٣) ونشرتها "صدى الإيمان" هي الصوت المعبر عن هذا التوجه.

وفي طرف آخر يتجمع أصحاب التيار الديني وحركته النشطة، الإخوان المسلمون، حول جمعية الإرشاد الإسلامية ومجلتها "الإرشاد" (١٩٥٣) التي ركزت على جانب الدعوة الإسلامية اجتماعياً وسياسياً.

تجاورت هذه التيارات في عصر كثرت فيه التغيرات الحادة، وأكثرها ناطق بتوجه اجتماعي وسياسي، فتجاور توجه الإصلاح والتنمية بجانب التوجه السياسي. وقد كان الحس الثقافي حاضراً، وكلمة الشعر متوثبة تتجاوب وتتفاعل مع هذه الدعوات.

أحمد العدواني (١٩٢٢ - ١٩٩٠)

من أوائل المبعوثين، فقد اختير واحداً من أفراد البعثة الأولى إلى القاهرة سنة ١٩٣٩، درس في الأزهر، وتفاعل وساهم في النشاط الثقافي الذي يقدمه بيت الكويت في القاهرة. عاد إلى الكويت مدرساً وتقلب في المناصب التربوية وقام بدور كبير في تطوير العملية التربوية أولًا، ثم أصبح وكيلًا مساعداً للشؤون الفنية في وزارة الإعلام مخططاً ومشرفاً على عدد من المشروعات الثقافية المهمة، مثل مجلة عالم الفكر ومن المسرح العالمي، ويضيف إليها، بعد توليه أمانة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة ومجلة الثقافة العالمية(١).

ترك ثروة من الشعر، مكتفياً بنشر القليل منها، وبقي الكثير في أدراجه، فما كان من تلاميذه وأصدقائه ومحبيه إلا أن تولوا نشر ديوانه "أجنحة العاصفة" في حياته، ثم جمعوا وطبعوا ديوانه الثاني الكبير "أوشال" بعد وفاته، ويضاف إلى هذا تلك المقطوعات التي صاغها شعراً غنائياً متميزا ساهم في رفع مستوى كلمات الأغنية ودفعها إلى الأمام في حقبة الخمسينات والستينات والسبعينات(٢).

صوت شعري بارز، له مقامه المتميز في حركة الشعر الكويتي، علاوة على نشاطه الفكري ودوره التربوي والفني، شاعر متفرد بسمات خاصة به، بدأ في الأربعينات، وفيها تبلورت شاعريته، كتب شعره الأول مستوعباً فيه أحدث تجارب جيله، ولكنه في الوقت نفسه اختلف عن غيره من شعراء ذلك الجيل، فقد كان شاعراً يطمح في تجاوز ما وصل إليه سابقوه، يتطلع إلى الأمام، متشوقاً إلى المثل الأعلى في كل شيء، عينه وفكره ووجدانه كلها تراقب مسار حركة الحياة والفن، فيتأمل ويستوعب ويتفاعل ثم ينهمر إبداعاً، لذلك ظل شاعراً حداثي النظرة، حاضراً مواكباً.

ينفرد العدواني بموقف خاص جعل بينه وجيله مسافة، فهو يلملم تجربة شعرية متميزة، تفكر في الشعر كما تفكر في الحياة، تتأمل الفن كما تنظر في الوطن، تكتسب وتنهل من الشكل الموروث وتتطلع إلى تجارب التغييرات في الشكل والتصوير والرؤية. كان مربياً ملتزماً ولكنه كان في الوقت نفسه متمرداً على المقولات الجامدة ومتطلعا إلى آفاق المستقبل، فعندما نشر أوائل قصائده في النصف الثاني من أربعينيات القرن العشرين كان يبشر بشاعر سيعزف نغمه الخاص المفارق لما كان سائدا في الساحة، ويفتح عينيه على تجارب العصر من حوله، لم تتحكم فيه الأطر الشعرية السائدة، فراح يبحث عن موقع لبصمته الخاصة التي يتطلع من خلالها إلى بعث الروح وإلى المثال الذي ينشده، فيتلمس تعبيراته الشعرية الخاصة ويسعى إلى رسم جماليات صوره:

فلا ينسم العطر إلا شذا ترقرقه الوردة الفاغمه
ولا يلثم الكأس إلا ندى تصفقه النسمة الحالمه

وعلى المستوى الفكري نلمس الطموح الذي سيصطدم بعد بالواقع المرير:

زكي الرغائب سامي الخيال بعيد عن الشبه الآثمه
تنسك عما يشين الأبيّ بوحي مروءته الكارمه
يحب الجمال، ويهوى الكمال ويصدر عن فطرة سالمه
(أجنحة العاصفة. ص ٢٣٢، ٢٣٣)

البداية المتفائلة والبسيطة الواضحة فيها الرغبة الزكية والخيال المتسامي

والتنسك، حب الجمال، هوى الكمال والفطرة السالمة. هذه هي المواقع الإيجابية التي تمثل بداية رحلة، وإن تغيرت تصوراتها وصورها ولكن ثوابتها لن يطالها التغيير، فسيظل العدواني يعشق ويتحدث عن الرؤى والأحلام مهما تجمعت أكوام من الإحباطات المظلمة.

وتستوي رؤية العدواني الشاعر مع التطورات الحادثة في الساحة الفنية والفكرية، فتلتقي تجربته مع التجارب الحديثة، محلقا في أبعاد ورؤى متشعبة تكشف اهتمامه وغوصه في التجارب الفكرية والفنية، فكان يمثل دائماً خطوة متقدمة إلى الأمام. ولأن الشعر تجارب مستمرة لا تتوقف، ورسالة ممتدة لا تعرف حدوداً لذا جاء شعره وقد انصهر فيه المنزعين الفني والفكري، وحد بين معطيات القصيدة ومقتضيات الفكرة، فالعدواني واحد من الذين حملوا راية التنوير والتبشير بمنجزات العصر الحديث، وكان له موقفه المناهض للسلفية الاجتماعية الفكرية والفنية التي وضعها في إطارها الظلامي.

معركة مع الظلام:

وقد بدأ هذا معه مبكراً كما نلاحظ في قصيدته "نصيحة" التي امتلأت بتلك الصور الدالة على الظلام والجهل؛ فالقصيدة كلها تحفل بمتفرعات الظلام، فهي تقدم نقيض العالم المثالي من خلال عرض علاقات تكشف تلك النقائض التي يقدمها إلينا بأسلوب مستفيد من الحس الحكائي يكشف اتجاه الشاعر نحو تنويع تجاربه الشعرية، ففي هذه القصيدة يقدم لنا المتناقضات المتعاكسة للقيم العليا، يقوم بإحصائها وتتبعها عدًا، معتمدا على الاستجابة والتصور عند المتلقي الذي يفترض فيه أن يضع المقابل

الإيجابي لهذه السلبيات. يقدم لنا عالماً متهدما، فالغناء للحب جهل وغفلة، أما المغني للمجد فما أحراه بالقتلة، وعكس الغناء والشدو هو الصمت، والصمت، حينما يكون قولا بليغا، سيركن إليه الشاعر كثيراً في شعره اللاحق. ويتابع عرض السلوك المرضي عنه في هذا الوسط الفاسد، وهو سلوك مشين، فيه الجهل الذي هو ظلام العقل، والغفلة ظلام الوعي، أما نقيق الغربان فهو تذكير من خلال الصوت واللون، ويطفو على السطح مدح ذوي العوراء، الخضوع لذي السوءات، تسمية الأشياء بغير حقيقتها؛ فالفأر الذي هو لصيق أبدي للظلام يصبح نمراً، الفيل نملة، ويسود الشخص "الإمعة" الذي يمثل ظلام فقد الشخصية، ولكنه يحظى بالتبجيل والهتاف؛ فهو بدر النوادي وشمس الحفلات وهذه هي المكافأة لمن يرضي سواد الناس:

ومارست الذي يرضي   سواد الناس من نحله

(أجنحة العاصفة. ص ٢٢٧)

إن هذا الاتجاه إلى منزع التجسيد سيشده إلى إطار الحوار حيناً والحكاية حينا آخر، حيث تشتبك بنية القصيدة وتتركز حول العمود القصصي، فيدير القصيدة المتكئة على الحوار في قصيدة "أمجاد الورى". فبين قالت وأجبتها تستوى جزئيات أفكار القصيدة في إطار حكاية جدلية تنتهي إلى:

يا صاح لو غربلت أمجاد الورى   ألفيت أكثرها حديثاً يفترى

إن كنت أكبرت الحقيقة وحدها   فالآل أولى أن يكون المكبرا

(أجنحة العاصفة. ص ٢٢٣)

وتتناول قصيدته "رأس" الظلمة العقلية، فثمة شبح غامض قابع خلف الستار يدور حوله جدل بين متحدثين، ينكشف من خلاله صورة الوهم والجهل القابع خلف الغيبيات:

صور، ألفها الوهم بليل أو نهار
فمشت تعبث بالناس على غير خيار
فإذا هم بشجار مستحر ونفار !!

(أجنحة العاصفة: ص ١٨١)

ولم يكن خلف هذا الستار الكاشف لخواء العقول إلا رأس حمار !

وعندما اشتدت قبضة هذه السلفية، في حقبة ستينيات القرن الماضي وما بعدها، وراحت تحارب بضراوة الحركة القومية والتنويرية في المجتمع، ينبري العدواني واقفاً ضد هذا التيار. وتتجلى قدرته في إعطاء البعد الفني للظلام في قصيدته "مدينة الأموات" و "اعترافات عبد". فمدينة الأموات انقطعت عن الحياة فخيم عليها السكون ودب فيها ظلام الموت.

..مدينة نام السكون فوقها
وملأ الظلام أفقها
فلا تحس في ثراها حركة
هواؤها جمد
تغيرت هيئته
حتى يلائم البلد !!

(مدينة الأموات. ص: ١٤٥)

ويهيمن الظلام الذي يتبدى أمامنا في صور مظلمة: الأشباح، الكهوف، السراديب، القبور المتراكمة. وهذه المدينة لها شعار معبر عن رفضها للحياة، ولها شرع يقول:

إن الوجود.. كلّه

أثم، وجرم، وألم

وراحة الضمير في العدم

(أجنحة العاصفة: ١٤٩)

خطرها داهم، مدينة تحارب الحياة، لذا نجدها تشغل وعي العدواني الذي يعود إليها مرة أخرى بعد سنوات، فيصف هذا الحال في قصيدته الأخرى "مدينة" التي سكنها رعاع الدود، ودبت في ديجور، أما طعامها وشرابها فدم الدود، وقد ألفت معيشة القبور، وفيها عناكب الخراب معششة، الموت حاكمها وأغلقت من دون أهلها الأبواب.

وسيظل يتابع إشاراته إلى هذا العالم المظلم الذي اتسع أفقه ليشمل الأمة كلها. لقد واكب الشاعر وراقب الأزمات والنكسات التي مرت بها، وتلمس الجوانب الظلامية التي تحيط بها:

يا أمة يملكها ماضيها

غابت عن الدنيا وما فيها

عودي إلى مكانك المعهود

في فلك الوجود

أو فاسكني في حوزة التابوت رمه

تضم في طياتها

تاريخ أمه

(أوشال: ص ٨٦)

وقد حكم على زمانه بأنه:

في زمن الحجر

يظلم كل شيء

يموت كل حي

في زمن الحجر

(أوشال: ٩٠)

من سلبية الظلام إلى إيجابية النور:

يتطلع العدواني إلى مقابل إيجابي لسلبية هذا الظلام الذي تصدى لمحاربته، وهذا المقابل الإيجابي تمثل في صورة عالم مثالي يتوق إليه دائماً ويرحل إليه:

دياري فكرة كالنور تسري   وما احتبست على علم وتربه

تركت سواكن الأوطان خلفي   لمن ألف الحياة المستتبه

وسابقت الرياح بكل أفق   فلي والريح ميثاق وصحبه

(أجنحة العاصفة. ص ٢٣)

مرتكزات الرؤية للدار هنا تحددت في أمور هي مفاهيم = الوطن، الفكرة، النور، فالدار تساوي فكرة متعالية كالنور، وهذا جانب مكاني، أما الحد الآخر المتمثل في الزمن فقد مايز فيه بين الأيام الحية المتحركة والأخرى الساكنة الثابتة، فاختار الأيام المتحركة تاركاً سواكن الأيام

خلفه. أما الوسيلة فهي مسابقة الريح، وعقد ميثاق معها، ولا تأتي الرياح عنده إلا وفيها معنى الحياة والحركة وعدم القبول بالثبات في حيز محدد، فللثورة مثلاً رياحها، وللحياة أنسامها، لذا نجد مقابل الظلمة تأتي رياح الثورة:

ابتسمي... إن الخفافيش ستختفي غدا..

فالفجر بالأبواب

ابتسمي.. إن سماءنا وأرضنا للنور منبعان

فليس للظلام فيهما مكان

(أجنحة العاصفة: ص ١٣٧، ١٣٨)

وهنا نشير إلى أنه يتلاقى عنده فكران هما: رسالة السماء والفكر الإنساني، وهذا يعني أنه يتحرك ضمن رسالتين، تاريخية ودينية، أولاهما تتمثل بتلك الرسالة التاريخية التي ارتبطت بحضارة أرضه وناسه، فهو محكوم وفخور بها في الوقت نفسه؛ لأنها انحدرت من الدور المنوط به في هذه الحياة، فلا يستطيع التخلص منه، ولا يريد، وهذا الإطار مثقل بمعان لا حصر لها متصلة بالبعد الحضاري لهذه المنطقة.

إما رسالة السماء فهي التي انطلقت منها شحنة إيمان لا تحددها أو تؤطرها مفاهيم جامدة سائدة، متخلفة المنزع والاتجاه، إنما هي شيء خاص متحرر من هذا التوجه، متصل بالجوهر، ولذلك نجده يلح على خصوصية هذا الموقف، وقد يستعمل نقيض السائد ليكشف حقيقته، فيقول:

كلمة قالت بها العصور

لكنها وأسفا. . . !!

ما آمنت بها إلا الملاحدة. .

(كلمة العصور. ص ٦٢)

وهذا العالم الممتد في أبعاده الروحية هو أثر من آثار الاقتراب فنياً من طريقة الرؤى الصوفية، ليست تلك المنسحبة من الحياة، ولكنها ذلك الوجه الفني الخاص الذي فاضت به غنى وثراء. التجربة الصوفية التي تجسدت في قصيدته " شطحات في الطريق " وامتدت متغلغلة في إنتاجه، منطلقا معها في تصاعد من خلال رؤى قلبية:

أول خطوة إليك يا ربي

أني وعيت الكون في قلبي

(أوشال. ص ١٥١)

وهو يلح على هذا الصعود الخاص الذي يستحضر فيه ثقافة التاريخ الديني:

شجرة وامرأة وحيه

مملكة السلالم الروحيه

صعدتها درجة درجة

حتى بلغت الحضرة القدسيه

(أوشال. ص ١٥٤)

وفي هذه الوقفة يسوق رموز الخطيئة طريقا للتوبة، ومن الشجرة المحرمة والغواية والحيّة يكون المرور والعروج إلى الحضرة القدسية.

إن العدواني الشاعر والإنسان تجلت عنده هذه الإيجابية التي رأينا كيف يعرضها في صور من الأفكار المواجهة والمتحدية. ولكنه من جهة أخرى يقدم لنا صورة أخرى له، فبجانب شخصية حامل الرسالة المقدسة، يظهر أيضاً صورة الحالم مع تصورات وسلوك المتوحد الفرد الذي صوره الرومنسيون، يقول:

إني ناسك مستوحش

فيه قساوة الصحراء

هيكله صلب

لكنما محرابه القلب

(أجنحة العاصفة. ص ٦٣، ٦٤)

وهذه الكلمات تقوم بينها وشائج، وتتشكل في علاقات هي:

الناسك = المتوحش، حيث اجتمعت العزلة والانقطاع، هذا يساوي معاناة الصحراء، والنسك يستدعي الهيكل، وفيه معنيان، الهيكل بمعنى الجسد الذي تلّوح فأصبح هيكلاً عظمياً، ولكنه صلب قادر صابر. وهذه الإشارة تستدعي معنى آخر للكلمة، فالهيكل يعني المعبد، بضخامته وقدسيته. حينئذ نكون قد اقتربنا من المحراب الذي يظهر فيه وجيب القلب، وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الناسك الذي انفطر قلبه نسكا، فكأننا نعود في حركة دائرية إلى البداية لأن العلاقة داخلية تامة فيما بين هذه المفردات ومدلولاتها المختلفة، وهكذا قدم الناسك التوحش والرقة في آن واحد، أما الصحراء فجسدت القسوة والتأمل، فهي تغير وتلوح الجسد ولكنها تحيي القلب.

فهذا مستوحش متوحد صحراوي، ولكنه كما يقول عن نفسه:

إني يا سمراء.. ألغز في كلامي
لكن ألغازي كتاب كلُّه حب..

(أجنحة العاصفة. ص ٦٤)

ولكننا نجد أيضاً عنده ذلك الاتصال الحيوي بجيله، يسجله بدقة وكثافة ندائه للمعركة، عندما يقول في بيت مجمل لمعان كثيرة:

أنت فرد... من لفيف.. متلاق.. متشابك
قد رمى بالقيد كفيه.... واستنكر صنعه

(أجنحة العاصفة: ١٦٧)

هنا يأتي الفرد حين يكون ضمن المجموع، حيث يبرز لنا هذا المستوى الجمعي في التعامل والمواجهة، وهو مجموع تشده فكرة، فالتلاقي تم حول معنى كبير، وليس تلاقي أجساد أو وجوه:

كم رفيق لك في الساحة.. لاتعرف اسمه
ثابت الخطوة ما زعزعت الأحداث عزمه
كلما سدد سهماً، بارك التاريخ سهمه
مارد كالطود.. إلا أنه.. أروع طلعة

(أجنحة العاصفة: ١٦٧)

رؤيته لجيله شهادة على عصره، فكما أعطانا حركته الخاصة بين الدوائر التي تحيط به، نجده أيضاً يحدد موقفه من ومع جيله، ويستشرف بعمق ملامح عصره التي استخلصها من تحديقه فيما حوله. نلحظ هنا تركيزه أو دورانه حول ضمير الجمع (نا)، في قصيدتين

متلازمتين زمناً هما: "يا جيلنا" و "غدنا الأخضر"، حيث يحدد في الأولى ملامح هذا الجيل وأقداره والثانية ترسم طموحه.

يبدأ الإيقاع العام لقصيدة (يا جيلنا) بتقديم صورة مجملة لهذا الجيل، فهو:

يا جيلنا!!

جيل الضياع والصراع والقدر!!

(أجنحة العاصفة. ص ١٥٨)

ويقدم صورة متكاملة لرسالة هذا الجيل الواحد الذي جاء في مفترق لحظة زمنية مهمة، هو جيل متلاق متشابك، وحدود عمله وتطلعاته محكومة بنزعته السماوية والأرضية، ومن هنا يبرز معنى قوله أنهم أنبياء، كما أشار إلى نفسه بأنه (حفيد الأنبياء). وهذا الأساس الأول هنا حيث تتلاقى النبوة والفكر، لذلك سنلمس استعادة وتكراراً لأساس هذه الدعوة، من خلال مفردات دالة مثلاً على معاناة النبي المحدّد، أي نبي الإسلام عليه السلام، الذي يستحضر الشاعر شيئاً من معاناته، قد ألقيت عليه الصخور والتراب وداس الشوك والإبر، حقيقة ومجازاً، فهذه المعاناة يمر بها أنبياء هذا العصر وكل عصر. لذلك جاءت هذه الصورة:

تنهال فوق رأسه الصخور والتراب!!

يدوس فوق الشوك والإبر!!

يا جيلنا جيل الخطر..

(أجنحة العاصفة. ص ١٦٠)

لقد كان العدواني واحداً من الذين شهدوا النقلة الكبرى التي مر بها

مجتمعه وأمته، وكان واحداً من المؤثرين الذي تركوا بصمة بينة ثقافيا وفنيا؛ فقد أثرى الحياة الثقافية بمشروعاته، كما قدم نقلة متميزة في حركة الشعر في الكويت، وكان قلقا متحركا مواكبا منجزا، يصدق عليه قوله:

همي الذي زرعته في الغابة العذراء
صار عيونا وطيورا وشجر
وصار لي في الغابة العذراء
مئذنة تكبر الحياة فيها
وتعشق الصلاة في ضلالها السماء

(أوشال. ص ٢٣٢)

بنية حديثة:

يولي العدواني اهتماماً خاصاً برسم أطر محددة لقصائده، وهذا الرسم المتأني لهذه الأطر المحيطة بنصوصه تساعد وتدفع إلى التأمل الدقيق لما في داخل القصيدة، لذا يحرص على تناسق شكل القصيدة الخارجي وانسجامه مع بنائها الداخلي، فالعنونة عنده معتنى بها ومحكمة، تأتي وقد توزعت بين نوعين من الاختيار: عنوان يأتي في كلمة واحدة مركزة تفتح آفاقاً للتأمل بدءا من قصائده الأولى: براءة، الخلاص، رأس. وصولاً إلى قصائده المتأخرة: صور، سمادير، كلام، كتابة، أوشال، مرآة، لوامع. بينما تأتي عناوين قصائد أخرى جملة: اعتل يوما ملك السباع، صفحة من مذكرات بدوي، اعصر من الهواء ماء، برقيات من الميدان، خطاب إلى سيدنا نوح.

بجانب هذا الحرص على العناية بالعنونة يبرز حرصه على رسم الأطر الخارجية لمقاطع القصيدة حيث يهتم بالتوزيع الداخلي لها من خلال تقسيمها وفرز كل مقطع من خلال تحديده برقم أو بحرف أو بنجوم، إضافة إلى اهتمامه أحياناً بتكرار مقاطع معينة مثلاً: يا أنت من لا أسميها، يا ليتها معي، إياك يا صديقي يا جمل، رحلت عنكم، صامت حيث لا حوار، إلى السيد القائد[٣].

إن هذه اللمسات المقصودة والمطردة في تأكيد التسلسل البنائي الخارجي وتناسقها مع خلايا ودواخل النص تعطي قصيدة أحمد العدواني مذاقا خاصاً، حين نجد أن التركيب الخارجي يوجه النظر إلى الفقرات التي حرص على إبراز تفردها وخصوصيتها، إضافة إلى التقسيم المقطعي الذي يركز فيه كل مقطع على جانب من الرؤية العامة، خاصة إذا ركن أو لامس الحس الدرامي الذي يكثر من اللجوء إليه ليمد من أبعاد تجربته. ونجد هذه العناية تتعمق في تجاربه المتأخرة فيقدم الشكل مركبا من حيث العنونة وتقسيم المقاطع؛ فيجمع بين تعدد العناوين مع تعدد المقاطع، ففي قصيدة " نغمتان " يقدم النغمتين:

الأولى عنوانها: أشتات وتأتي في خمسة مقاطع، كل مقطع مرقم ومعنون بعنوان جانبي: دعوة، عناد، كتابة، ضياع، ظلام.

النغمة الثانية وعنوانها الرئيسي: الغريب والأصوات، ويتجاوز العنونة مكتفيا بترقيم مقاطعها السبعة.

هذا التقسيم الخارجي يترتب عليه منطلقات داخلية لكل قسم أو نغمة، فالمقطوعة الأولى، أشتات، كانت تستدعي هذا التنوع في اختيار العناوين

الجانبية، بينما النغمة الثانية، الغريب والأصوات، تتطلب التوحد، فالغريب واحد والأصوات تتفرع منه، ولذا أكتفي بالترقيم.

وهذا الجمع بين العنونة المتعددة والمقطعية نجدها في عدد من قصائده مثل: صوتان، يوميات درويش، مواقف، كلمات، وفي الأخيرة - كلمات - نلاحظ أنه أضاف إلى الترقيم والعنونة تقسيم المقطع السادس داخليا إلى مقاطع صغيرة صدّر كل قسم من الأقسام الأربعة بحروف الأبجدية.

لقد شغل العدواني بتطوير تجربته الفنية فاعتصر كل إمكانات التنوع الذي زخرت به القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، فجمع في شعره بين شكلي القصيدة العمودي والتفعيلة، فهو بدأ مع الشكل التقليدي مع ملامسة التغييرات التي كانت سائدة في الأربعينات، وخاصة النظام المقطعي. وظل محافظا على الشكل التقليدي، مع دخوله مجال التنوع في الشكل الخارجي فنراه مثلاً يقدم الشكل الجديد منفردا، كما تجره تجارب خاصة إلى إيقاع الشكل المورث الذي يمتد أحياناً كما في قصيدته " شطحات في الطريق " ذات النفس الطويل..

ويجمع كثيراً بين شعر التفعيلة والشكل الشعري التقليدي الملتزم بتوازن الشطرين، وعادة يكون الجمع مركبا تركيبا مقطعيا، انظر مثلاً قصائده: إلى رفيقة العمر، تأملات ذاتية، تفاريق، أوشال، كلمات، صورة، حديث آدم الجديد، منوعات. ويرفد هذا اهتمامه الواضح بنظام المقطعية وقوافيه المتنوعة، وهي ظاهرة بارزة وملازمة له في شعره في كل مراحله.

لقد كان العدواني ذا حس موسيقي ثري، لذا ظل النغم الموسيقي في شعره حاضراً مهما تنوع الإطار العام، فهو شاعر حافظ على سليقته وتركها على سجيتها، وفي الوقت نفسه يطوع الشكل لطبيعة التجربة التي يقدمها.

حاول العدواني في مقارباته الفنية أن يتحرر من إسار الأبيات المتجاورة إلى الأبيات المترابطة التي يشدها ويجمعها محور واحد أو فكرة مركزية تستدعي تأملها والإحاطة بمجمل جزئياتها، كما في قصيدة (البحيرة الخالدة)، ويقيم تسلسلاً دارمياً مستوحياً فيه رؤى تاريخية، كما في قصيدة (هند والزائر)، حيث يستحضر قضية الشعر عارضا الأقوال التي حاولت تنحيته عن مكانته في الحياة، منذ أفلاطون ومن تلاه، فيسوق دفاعه عن الشعر في صيغة حوار بين هند وأبيها. ويتابع خطه في اتباع الأسلوب الحكائي من خلال استحضار خيوط حكاية ذات دلالة وإيحاء، أو تفيض عنها إشارات مجازية أو رمزية كما في "رأس" التي تعتمد على سرد حكاية متكاملة لتأتي لحظة الإضاءة الكاشفة للمحور القصصي الذي دارت حوله أحداث المقطوعة. وينصرف إلى هذا التوجه في قصيدته (في المقبرة بين الصدى والطيف) التي يستوحي ويصوغ فيها مقطوعة لتوماس هاردي ذات البنية القصصية. وتكتمل صورة اهتمامه بهذه البنى المستحدثة في الشعر في محاولته المسرحية الشعرية: "مهزلة في مهزلة".

إن هذه البنية الدرامية القصصية أخذت مساحتها المناسبة في شعر العدواني في مرحلته الأولى، ثم ستندس بحذق ومهارة ودقة في شعره اللاحق وتجاربه التالية الناضجة التي ستكون هذه الأدوات إحدى الوسائل المهمة في تنويع التجربة الشعرية، فكثيراً ما يكون الحوار

المفترض أو الشخص الآخر حاضراً من خلال مخاطبة أو حوار، فالشاعر يؤثر تبني الأصوات المتقابلة حيث يتبنى الصوت الآخر، فيجري الحوار الذي يقوي العنصر الدرامي[٤]. أو يستحضر الشخصيات التاريخية أو الكائنات الدالة أو من خلال خطاب مباشر، تساق هذه في أطر رمزية، فتتجلى شخصية تاريخية مثل سيدنا نوح وسفينته، أو من خلال شيطان يشكو ضعفه أمام الهداية، أو يدير حوارا مع حفار قبور، أو تأتي صورة المعزة العجفاء المحملة بصور شتى.

وفي هذا المسار نلمس اهتمام ومقدرة العدواني على التجسيم من خلال الصور الشعرية المختارة التي يسوقها متتابعة لتكتمل المشاهد، فقصيدته (ابتسمي) تنتظمها ابتسامة ساخرة مما يراه الشاعر من اختلال في الحياة من حوله، وتأتي المشاهد متتالية وكلها تستحضر تلك الابتسامة الساخرة، تأتي أول المشاهد أو المرئيات المولدة للابتسام برؤية الذباب وسماع طنينه ثم ضجته التي يطلقها ضد الرياح والنجوم والسحاب، وتأتي في اعقابها زمزمته البغيضة.

هذه صورة مرئية نراها ونسمعها، وكلها مجازات دالة على معان ودلالات تشي بمعناها بوضوح، وتنتشر أمام المتلقي بسهولة ويسر؛ فالذباب حشرات دالة على ذباب بشري، والذباب المرئي الملموس يلقي بظلاله ليجسد ذلك الذباب المشار إليه، ويثير في نفوسنا الكراهة والتقزز وهو شعور نفسي وحسي كامن في النفس الناظرة والمتلقية لهذه الكلمات، وهو ليس، فقط، مثيرا للجوانب النفسية ولكنه في بعده الحسي جالب أيضاً للمرض الحقيقي.

أما الصورة السمعية فهي لا تقل كراهة وتقززاً، وكأن الشاعر أراد أن يحرك عندنا، ليس فقط حاسة الرؤية، ولكنه أضاف إليها السمع الذي هو عادة أشمل، حين ينفذ من وراء الحجب ملوثاً ما حولنا متجاوزاً الحواجز الطبيعية. وهذه الصور السمعية جاءت من خلال استخدامه لمستويين من الأصوات: مستوى الوصف والدرجة، فإذا استمعنا إلى كلمة "الطنين" سنجد أن طبيعة التلقي لها هي الاثارة المزعجة للحس والذوق، لذا تخصص هذا الصوت للذباب عادة، وهو تخصيص اللفظ ومعه الإمعان والتأكيد على النفور.

ونلمس المستوى الثاني في كلمة "ضجة" وهي كلمة دالة، كما نعلم ونحس، على درجة من الصوت العالي غير المنتظم، وفيه ومنه يصدر تلوث آخر للحس والشعور المرهف، والضجة صخب يغطي على كل فرصة للتأمل والتفكير، وهي أيضاً خالية من أية هداية أو فكرة أو معنى واضح.

ونسمع أيضاً نوعا ثالثا من الصور السمعية التي يقدمها الشاعر ليجوهر ويقذف في أفئدتنا هذه الصور المقلوبة المثيرة لهذا النوع من الابتسام الذي لم يأت على حقيقته. إنه صوت "الزمزمة" والزمزمة، تراثيا، تذكرنا بزمزمة عبدة النار وكهان الكفار، فهذا صوت يثير في أنفسنا الكراهة أيضاً، والزمزمة كذلك في حدودها اللغوية تدل على عدم الوضوح، كما أنها دالة على انقطاع الفكر والرأي الدقيق والسليم.

لقد قدم لنا، في تعامله مع الصوت، معنى واحداً من خلال مستويين متضادين، هما الضجة التي تشير إلى عدم الوضوح مع الارتفاع المزعج في

الصوت، والزمزمة وهي الصوت المنخفض المريب المثير للتخوف والخالي من البيان.

وهكذا يلجأ العدواني إلى الصور التجسيدية لهذا العالم الذبابي الذي يراه في المجتمع و في العالم المحيط بنا.

وتجميع التفاصيل الجزئية التي يسلكها العدواني في شعره منهج نجده واضحا في كثير من قصائده المهمة، إنه يحرص على المشهدية، أو تكوين المشاهد التي تجسد رؤيته، ففي قصيدته " سمادير " مثلاً يقدم لنا فقدان القيم التي كانت مدار الشعر في تاريخه الطويل وقد سقطت ولم تعد في موقعها اللائق بها؛ فتأتي هذه القيم السامية بهذه الصور الآتية:

الشجاعة = تخطى النصر خُوّاض المنايا
وصال السيف في كف الجبان

الفخر = وقام على تراث الفخر نغل

الطهر = ونام على فراش الطهر زان

السيادة = وأصبحت المنابر والكراسي
مطايا للأسافل والأداني

وينتقل إلى الصور المجسمة للمعاني التي يدور حولها، يقدمها من خلال صور محسوسة معبرة والتي تأتي على النحو التالي:

١ - ابليس اللابس للجبة والعمامة ويدعي الإمامة.

٢ - الليل الحصان الراقص في قلب الأمل، وهموم تلعب بالليل.

٣ - البحر موجه طبول، وشاطئه طبَّال، ورياحه خيول يركبها موال.

٤ - الجبل نائم على جناح نملة = غابة ساهرة، ودمع من ضمير رملة، فتغتسل سحابة.

٥ - السماء قوض قبتها وتكورت على الأرض فتغيم الأشياء ويغيب بعضه في سراب بعضه.

٦ - الظلمة تنتظر أن ينكر النهار اسمه ورسمه لكن طبيعة النهار ترش فوق كل دار قمرا ونجمة.

٧ - من ليس له وثن في دولة الأوثان فما له وزن أو ثمن، فالوجوه إذن لا ظل لها والاسماء محلها شواهد القبور. وتهملنا روزنامة الزمن.

٨ - المقطع الأخير دعوة إلى أن يضرب بجناحي نسر في أفق الشعر. وأن يكتب لملوك العصر أسفار النصر (ستظل غريباً ما دمت تغني للحرية).

في هذه المقاطع يتجلى عالمي السلب والإيجاب، أولهما يمثل عالم السلب وعناصر الظلام وما تفرع منها، فنجد إبليس مدعي الإمامة ومن ثم هداية البشر ولكن إلى الشر، ويتجلى عالم الظلام في المقطعين السادس والسابع، وبينهما تأتي المقاطع التي تعطي معاني ومشاعر داخلية، ويبرز توحده مع ما حوله في استخدامه للضمائر الدالة عليه، ففي المقطع الثاني تطل همومه ممتزجة بعالم الليل، ولكنه في هذه المرة ليل متصل بالفروسية وبالحصان الذي يطل علينا في المقطع الثالث أيضاً، فهو في الثاني راقص في قلب الأمل، فتان نشوان مع الهموم اللاعبة أو المتحركة في المقطع الثالث التي لا يأتي حصانا واحداً بل خيولا، أو إنها الريح - الخيل التي يركبها موال.

أما المقطعان الرابع والخامس فيحملان استفزازا للمنطق، وهو استفزاز

هادف إلى خلط الأفكار. فكلها تعكس العلاقات، فأضخم الأشياء الجبل = ينام على أضعفها - النملة - والنوم عكسه السهر، وهنا تأتي الغابة، المكتظة بالشجر، التي تسهر في ضمير رملة. أما السحابة التي تغسل كل شيء فهي، في هذه المرة، التي تغتسل بالدمع.

لقد جسد لنا عالماً ممزقاً محطماً، هو انعكاس لنفس تحسست اختلاط الأمور أمامها فسعت جاهدة إلى تجسيده والبحث عن منفذ للخروج منه، وفي الوقت نفسه قدمت تنويعاً فنياً نامياً لم يعرف التوقف، يحتوي التجارب ويهضمها وينهل من كل الأشكال ومعطيات التناول الفني مهما كان مصدرها، فالحداثة عنده مواكبة وتفاعلاً وحضوراً واعياً ولكنه ليس انقطاعاً مفتعلاً.

لقد كانت رحلة العدواني تجسد مسيرة الشعر في أربعين عاماً، من حيث متابعتها الحثيثة لتغيراته وتطوراته، فهي تجربة لم تعرف السكون أو التوقف المتشبث عند شكل محدد، إنها تجربة ممتدة ومتفاعلة، الناظر فيها يلمس بين أولها وآخرها مدى مسافة هذه الرحلة الطويلة، ويلمس معنى التطور الذي لا يألف السكون.

* * *

علي السبتي (١٩٣٤)

درس في مدارس الكويت وأنهى فيها المرحلة المتوسطة، أصدر ثلاثة دواوين: بيت من نجوم الصيف ١٩٦٩، أشعار في الهواء الطلق ١٩٨٠، وعادت الأشعار ١٩٩٧، عمل مديرا لمؤسسة أهلية، له نشاط ملحوظ في الكتابة الصحفية من الخمسينيات حتى التسعينيات[٥].

مع علي السبتي دخل الشعر الكويتي مرحلة الحداثة الشعرية، فقد كان هو أول من طرق بابها بقوة بقصيدته " رباب " (١٩٥٥) التي تبدت بهذا الشكل الجديد الذي ستكون له الصدارة في ستينيات القرن العشرين وما بعدها • كانت هذه القصيدة نغمة فريدة تنتمي في مداخلها وزوايا النظر فيها ولغتها وهيكلها الشعري إلى هذا الجديد الذي أخذ يطرق باب الشعر العربي بقوة. لقد جاءت نقطة الانطلاق الأولى تحمل نكهتها الخاصة، عوالمها المتميزة والحادة في نصلها الذي يصل إلى منطقة الإثارة:

يا أنت يا غولا يخيف إذا ادلهم الليل أو طلع النهار
يا باعثاً في الأرض آلاف البغايا
بغد تثور الأرض ثورتها، فتقتلع الجذور
وتعود للدنيا الشموس وضيئة الدم والإهاب ؟

(بيت من نجوم الصيف ص ٤٥ - ٤٦) [٦]

هذا الدخول إلى الحداثة لم يتوقف عند حد تجاوز القافية المهندسة، ولكنه حمل معه معنى من معاني الروح الجديدة في الشعر. إن طبيعة التشكيل والتعامل مع الصور الجديدة المستحدثة التي تمتد منبثقة من زاوية خاصة تستجيب لروح حديثة لها رؤاها وصورها وصياغتها.

يفجؤك هذا الخطاب الموجه بأسلوب أسطوري يستحضر مغزى الغول المخيف، وقد تدفق متواترا بصور لا يستوقفها البحث عن قافية مناسبة لأن طبيعتها المتتابعة تدعو إلى تجاوز الوقفة عند نهاية البيت.

لم يكن هذا التوجه عند علي السبتي يمثل رفضا قاطعا لجمال القوافي

المنتظمة، ولكنه محاولة لفتح آفاق جديدة، واستجابة لإيقاع العصر وحركة التطور الشعري، مع محافظة على الشكل الموروث عندما تستدعي التجربة حضوره، فلكل شكل جمالياته ومداراته الخاصة. يقول:

كل درب مررت يوما عليه حلّقت فوقه من العطر هاله

ويقول أيضاً:

قلبه كالرماد خلّفه الجمر وفي عينه أمات الذباله

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٢٩)

كان علي السبتي، مع ميله للشكل الجديد في مرحلته الأولى، يقدم النموذجين، ليس على مستوى التجاور الزمني للقصائد فقط، ولكن أيضاً في التجربة الواحدة، فيحضر ذلك المزج الحيوي، حينما يرى أن تصاعد الإيقاع يفرض وجوده، فيلجأ إلى القافية المنتظمة باعتبارها أداة تعبير مطلوبة فرضت وجودها، كما نلاحظ في قصيدته "في عشنا ثعبان" حيث جمع بين شعر التفعيلة والشعر العمودي، وهي محاولة خاضها أكثر من شاعر في تلك المرحلة، تماما كما أنه سيسقط الحدود بين العامية والفصحى عند الضرورة.

لقد حافظ على هذا النهج في دواوينه الثلاثة؛ وظل يواصل تجاربه ويتقلب بين إمكانات القصيدة العربية، يقدم ذلك التجاور الحيوي بين التجارب والأشكال المختلفة، وإن بقيت نغمتة الخاصة هي وحدها البارزة تحمل معها تطورها وتغيرها في كل مرحلة من هذه المراحل، إذ أن الحداثة عنده روح تتشكل في أشكال وتغييرات أساسية في البنية العميقة للشعر، وليس الشكل السطحي الخارجي، فتجربته كما أخذت

من الحداثة الشيء الكثير فإن روح وطبيعة الإرث الشعري العربي راسخة تطل كثيراً، ليس في شعر السبتي فقط، ولكن عند كل شاعر عربي كبير يدرك وعيه المتميز دوره التاريخي، مهما حاول الانقطاع تعمداً وتصميماً، فالشاعر المتمكن هو ابن ثقافته التي ينتمي إليها دون أن يضيع أو يتهاوى تحت سنابك التقليد، فروحه الخاصة حاضرة ووعيه متحفز.

في ديوانه الثاني "أشعار في الهواء الطلق" لخص علي السبتي المرحلة التي عاشها بمستوييها: مستوى الحياة ومستوى الفن حين عايش مرحلة التحولات الكبرى وشهد الكثير من آلام وآمال الحياة فقال في شعر التفعيلة:

أحمل في رأسي هموم جيلين
جيل يكاد يخطر العذاب
وآخر تو ابتدا في سلّم العذاب
فهو يعيش نارين
نار انتظاره.. ونار أن تموت النار في التراب

(.. أشعار في الهواء الطلق. ص ٦)

وقال في شعره العمودي:

أنا من جيل إذا شاء فلا ... عاصف يثني ولا من يعسر
يتحدى يتنزى ثورة ... فإذا الدرب ربيع مسفر

(.. أشعار في الهواء الطلق. ص ٢٠)

بين هذين النغمين يتردد شعر السبتي، نجد في الاستشهاد الأول

صيغة، وفي الثاني صيغة أخرى مقابلة على كل مستويات التناول اللغوي الفني التشكيلي.

في الديوان الأول لعلي السبتي "بيت من نجوم الصيف" والذي صدر في أواخر الستينات (١٩٦٩)، وفيه نتاج الخمسينات والستنيات تتجلى ملامح هذه الطرقة الأولى لباب الحداثة الشعرية في الكويت، وهي حداثة تكاملت مقوماتها، فلا تتوقف أو تكتفي بتغييرات الشكل الخارجي، ولكنها تغوص في المناطق المغرقة بهموم عصر يلهث وراء التطور وقد هجمت عليه رياح التغيير. قدم شعر المدينة المعاصرة التي تغرق في أتون أفكار وتوجهات وأخيلة تموج بها عقول أبناء المدينة المعاصرة.

لقد فرضت هموم المدينة المعاصرة سماتها ولغتها، فاتخذت كامل زيها وهيئتها في ليلها المتعدد الطبقات والمتشاكل في همومه وقضاياه والذي تظهر عقده كلما ازددنا تأملاً فيه، لذا تأتي تجربة التعبير عن هذا الليل الفريد لتقدم أحد المرتكزات الكاشفة لطبيعة العلاقات الجديدة شكلاً وموضوعا.

لقد أطلت وتجلت المدينة الحديثة من خلال الليل، فتجاورت المفردتان: الليل والمدينة في قصيدته: "الليل في المدينة"، الليل عالم معهود معروف، ولكنه عندما يكون في المدينة يتحول إلى شيء قادم إليها، يحلّ فيها، وهذا القدوم سيعطي ملمحاً جديداً لعلاقة ليس من الصعب تلمس إيحاءات كثيفة ذات أبعاد موغلة في الأعماق، رمزية المنزع. لدينا ليل خارج المدينة وآخر في داخلها وفي مقابلهما ثمة ليلان آخران؛ أولهما ذلك الليل الحيادي المحكوم بآليته، بساعاته ودقائقه وثوانيه المنتظمة، وعلى العكس منه ذلك الليل الذاتي الذي تتمحور حوله الوحدة

والمعاناة الفردية والمحمل بكل الأثقال، وهذا الليل الفردي يواجه عادة كل مستويات الليل الأخرى، ويطل علينا في هذا المقام ذلك الليل الموروث القابع في أعماق الذاكرة، ليل المهمومين مثل ليل امرئ القيس الذي أرخى عليه سدوله بأنواع الهموم، والذي استطال وتحجرت نجومه. ومثله ليل النابغة بطيء الكواكب والذي رد عليه همومه التي قد نسيها في نهاره، فجاء ليل القلق والخوف حين راح يرى تلك الخطاطيف الحجن بحبالها المتينة والتي تمتد بها أيد تنزعه من مكمنه. ويتصل بهذا الليل ليل المحبين الذين تنبسط آلامهم وأشواقهم إذا الليل أضواهم، فهم بين ليل صديق ساتر وليل آخر يطيل الهموم ويجسدها حتى يأتي السؤال عن ليل الصب متى غده.

لقد تقلبت مفردة الليل وامتلأت بدلالاتها وتعددت إشاراتها ولكنها تبقى تحمل دائماً آفاقاً رحبة لا مدى محدداً لها، فالليل هو الشق المعتم من قسمة الزمن الذي انقسم بينه والنهار المبصر، وفي ظلمته تنفتح هذه الآفاق، فليل المدينة الحديث خاص، مرعب، مخيف، هائج، هو ليس ليل المدينة ولكنه "الليل في المدينة"، أي قادم عليها، يدخلها حاملا علاماته التي يشير إليها مطلع النص:

الليل أقبل بالعويل وبالنباح

وبكل هائجة الرياح،

كالبوم تصفر في القفار

وينز من صدأ الجراح

حمى تقض مضاجع الشبان،

تفرز في جوانبها سهام لهيب نار

من أين هذا الليل. . من أي الصحارى

من أي حالكة البحارِ

من أي واد للوحوش، يفح بالدم والدمار

كالداء يولد إثر داء

ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء

(بيت من نجوم الصيف: ص ٦٥، ٦٦)

هذا الابتداء محكوم بالوصف المغرق بالظلمة وبأطرها التي تذكر بها، من عويل ورياح هائجة كأنها بوم تصفر في القفار مؤذنة بالفناء الآتي، وهو ليل مؤطر أيضاً بأسئلة تشير إلى عوالم ليلية المصدر.

في أول النص، وفي آخره، إشاعة لجو من الأصوات الليلية المخيفة، تجسدت بالعويل، وهو صوت بكاء مرتفع دال على الحزن الصارخ الذي فاض عادة من جوانب صاحبه. ومعه صوت آخر هو النباح الليلي الذي يدل على الخوف والانتباه، ويستكمله "بكل هائجة للرياح".

وفي ختام القصيدة نلتقي بصوت مشابه، بعويل آخر، أكثر وحشية، "والريح تعول كالذئاب المستريبة". وكل هذه الأصوات ظلامية المنزع تشيع الخوف والرعب.

بهذا التأثير الصوتي يبدأ قصيدة ليل المدينة ويختمها به. ولكن للصورة جوانبها الأخرى المكملة: هيجان رياح صفر، وهي رياح اتخذت شكل بومه، وينز من صدأ الجراح حمى تفرز سهام لهيب نار. ثم تأتي أسئلة ليس لها من جواب، والسؤال، دون جواب، يصبح ليلاً فكرياً غامضاً لا معنى له. إننا أمام ليل صحراوي من حالكة البحار، من وادي الوحوش، يفح بالدم والدمار، لتكون الجملة الجامعة:

كالداء يولد إثر داء

ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء

(بيت من نجوم الصيف: ص ٦٦)

الصحراء هنا ليست الصحراء، وحالكة البحر ليست البحر، ووادي الوحوش ليس الوادي الذي يحتضن الجبل المهيب، ولكنه وادٍ يفح بالدم والدمار.

وتتراكم، متوالية، الصور التي تؤطر الليل الهابط على المدينة عندما هبط حدث التحول الذي تبدى لنا في صورة تدل على المنزع الظلامي الذي ساد. هذه الصورة التي ستعود إلى هذا الليل القادم، المدينة أصبحت بحرا من الحيتان "تتف" دودا.

صور مرعبة تجمعت لتشير إلى هذا الليل الهابط على هذه المدينة.

إن قصيدة المدينة الحديثة التي راحت تتشكل تتكئ لغتها المجازية على تجربة حديثة تحتاج إلى مثل هذا التشكيل اللغوي الذي يتوغل في ظلمة تعقيدها، وتقتلع القشرة الظاهرة، فإذا الليل في المدينة ليس هذا الظاهر الذي تتلألأ فيه الأنوار حتى غدا يحاكي وضوح النهار، ولكنه ليل تعرى فتجاوز الشاعر طبقاته الظاهرة، فسمع صوتاً هو صوت عويل ونباح ورياح هائجة، ورأى جراحا صدئة وسهام لهيب نار، ووادي وحوش يفح بالدم والدمار، لتكون الوقفة الجامعة حين تبدو صورته: وداء يورث داء..

إن ليل المدينة الظلامي هذا سيظل حاضراً في التجربة الحديثة، وألح عليه السبتي، حيث يعود إليه كرة أخرى في قصيدة " خواطر في منتصف

الليل " التي تعود إلى المنطلق نفسه، حيث الليل الذي يعوي ثم تترى الصور الدالة والمنسجمة مع ما سبق من صور، إن هذا الليل سيبقى:

فالليل عواء

الليل خنافس في حفره

أصوات ترهبني

ترهق أعصابي

تأكلني.. يا ليل عذابي

أو مالك من فجر

(بيت من نجوم الصيف: ١٥٢ - ١٥٣)

ثمة هواجس حاضرة هنا: الصوت، والصورة، والأثر والنتيجة والسؤال، كلها تجمعت في هذه اللقطة، فالليل = الصوت هو مرة أخرى «عواء»، والعواء صوت غير منتظم مؤذي مثير للأعصاب، أما الليل = الصورة، فهو خنافس في حفرة، أما أثرها فأصوات ترهب، والنتيجة السقوط في هوة الليل العذاب، ليأتي السؤال عن هذا الليل، وهو سؤال قلق غير واثق من مجيء فجر له. وهذا العالم المخيف لا يغيب من تجربة الشاعر، لأنه صدى لحاضر قاتم، لذا سنجد ملامحه في أكثر من موقع، انظر إلى قصيدة " نيرون " التي تستحضر اسماً ظلامياً فتأتي صور من العينة ذاتها: تنعب الغربان والبوم تنادي، ونيرون سيعود مع الظلماء والليل. وتتراكم الاستدعاءات من سل في العين، وروح ثمود وهكذا حتى نصل إلى المحز الأخير حين يميت نيرون الأمنيات:

ويحيل الأرض

سردابا

حزين الحشرجات

غن ما شئت

قبيل الليل

إن الليل آت ؟

(بيت من نجوم الصيف: ص ١٠٥)

لا تنفرد هذه اللغة الموغلة في عوالمها المظلمة المؤلمة في تجربة السبتي، فثمة عالم آخر يستحضر لغة أخرى مباينة ذات إيحاءات مختلفة، ففي مرحلة الخمسينات والستينات، تفتحت عند جيل علي السبتي آفاق تجاوز الواقع القائم إلى حيث مناط الآمال والأحلام، وتجلى زهو مرحلة تفتح الحرية، وتنامي حركة التحرر السياسي والاجتماعي التي تواكبت معها حركات التغيير الفني، لذا كثيراً ما نجد تجاور معاناة المواجهة مع لمعان وبريق الأمل، ولكلّ منزع لغته وصوره وإيقاعه، سنجد أن الإشراق والتوهج على مستوى الواقع سيقابله لغة وصور منسجمة معه وتعاكس الجو المعتم الذي لاحظناه في ليل المدينة، انها تشكيلات تومئ، بشفافية، إلى شيء مختلف، فإذا كانت اللغة السابقة تتغلغل بحدة قاسية في تصويرها لذلك الجانب الظلامي فإنها عندما تنتقل إلى هذا الشط الآخر المناقض المتفائل ستختار اللغة والصورة والصياغة التي تشير إلى مراميها بشفافية رفيقة:

يا غاده

يا نغم الأغصان المياده

في فجر صيفي الأنسام
يا أعذب من أعذب أحلامي
يا نهرا من طيب العنبر
تحرسه الأقمار الصيفية
يا أحلى من قطعة سكر
في فم طفلة
يا أروع من قبلة
من أول وهلة
يا عسلا
يا خمرا
يا كوثر

(بيت من نجوم الصيف: ٧٩، ٨٠)

تتوالى الصور التي نراها دالة على هذا التحول النفسي المنعكس على بنية القصيدة كلها. إن حركة النداء التي سادت في هذه الفقرة ذات توجه تعبيري، يد ممتدة في شكل ابتهال تزداد حركة تسارعه للدلالة على التلهف. وتجاورت مفردات تدل على الإشراق والتوهج، والصور المبهجة، فيها خروج من إطباق المدينة واكتظاظها إلى انفتاح الطبيعة التي اتخذت هيئة المبتهج، لقد تجلى الإطار الصوتي والحركي، وهكذا تتجاور منابع الإحساس بمفردات النغم، والغصن المياد، ونلمس تحول اللحظة الزمنية من ليل إلى أنسام فجر صيفي وأحلام عذبة ونهر من عنبر، وأقمار صيفية إلى آخر هذه المتواليات. ينتقل من المرئي إلى المحسوس إلى المتذوق، إلى تلك القبلة البكر التي تهز الأعماق

ليتصاعد إلى العلوي السماوي حيث الكوثر الذي هو شراب أهل الجنة.

والقصيدة كلها تشع بهذا العالم المنير، هو المقابل لشيء داخلي يتحرك، لأمل يتجاوز الفردي إلى العام. لذا عندما نصل إلى نقطة التلاقي الأخيرة ندرك آفاق التطلع والإشراق إنما هو انطلاق نحو الحرية التي كانت شعار وهدف تلك الحقبة:

سأظل على الشاطئ أنتظر
ويشع القمر
فأرى وجهك فيه
وأرى عينيك الزرقاوين
غابة ألوان سحرية
وأرى شعرك شلال عبير
وأشم شذاك العربي
يملؤني حبا للإنسان
حين يغني للحرية
للثورة تعلن ميلاده!

(بيت من نجوم الصيف. ص: ٨١، ٨٢)

انظر هذا النغم المتفائل الحامل للأماني ذاتها في قصائد أخرى مثل قصيدة "حمدية والغد الأخضر" التي يتلون فيها الزمن القادم - الغد - بالخضرة، ويتجلى إيقاع الثورة، فتكون العبارة صوت صخاب يهدر وتشتد وترتفع إيقاعاتها، وتبدو شعاراتها المرتفعة والتي يتناسق معها صوت القصيدة.

وهكذا تخرج تجربة السبتي عن النمطية والتعبيرات المكرورة، وأصبح مالكا لزمام تجربة قادرة على الاستجابة وتشكيل شعره الشكل المناسب، فالشاعر الجديد انتبه، ومن ثم استثمر حيوية الشكل وتنوع طرق الأداء، فلم يعد أسير نهاية مغلقة، فأمامه آفاق مفتوحة يستطيع أن يتحرك فيها بحرية.

الحوار في القصيدة:

أول ملامح الحس الدرامي في القصيدة الحديثة هو دخول الحوار وتعدد الأصوات الذي يتم من خلاله فتح مجالات واسعة لعرض مواقف متعددة. ويتخذ هذا الحوار عند السبتي أشكالا متعددة، منها ذلك الحوار الذي يصدر من طرف واحد، فيكون حوارا يقابله صمت، يتوقف عند حدود البوح الذي لا ينتظر ردا، ولكنه بوح كاشف، نشعر معه انه خرج بنا من حدود الدوران داخل النفس إلى حركة توشك أن تمزق الصمت وصولاً إلى الصراخ. هذا، مثلاً، خطاب يمتد في قصيدة " سيدتي " يصدر من متحدث إلى سامعة مفترضة، فيتخذ القول شكل المخاطبة، يقول:

سيدتي
أكون كاذباً لو قلت ما اشتهيت جسمك الحرير
ولم أود أن أضمّه، أغرق بالعبير
أغسل روحي التي تراكمت بها الهموم من سنين

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٦٦)

هذا البوح لم تكتمل فيه أركان الحوار فيه، ولم تتقابل أطرافه وكان

الصمت هو الطرف المقابل لهذا الصوت في القصيدة، ويستمر بعد ذلك مسار الحكاية من خلال خطاب الشخص المتحدث متصاعدا، حتى يصل بنا إلى حالة من أشد حالات الحوار حميمية، هو الالتصاق الوهمي، الذي يتم في خاتمة المطاف في لحظة يبرز فيها حلم جنسي يجتمع فيه طرفا الحكاية اللذان ظلا طرفين متباعدين فلم يبق إلا الأحلام المجهضة والأفعال الناقصة التي تجسدها هذه العملية الجنسية:

سيدتي،

أكون كاذبا لو قلت أني ما حلمت

بذات ليلة شممت ما شممت ثم دخت

وفي الصباح بعدما رأيت ما رأيت

خجلت من فراشي الذي أبثه الأسرار

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٧٠)

إن الأحلام تكشف ثنائية أنفسنا التي تنقسم إلى قسمين فنكون عادة نمثل طرفي الحوار، فالحالم يحاور نفسه، والحلم الجنسي عملية طرفاها واحد. وهكذا قدمت لنا هذه القصيدة تكوينا متناسقا من خلال حوار وحلم تشكلت بهما بنية درامية كثفها هذا الديالوج.

في قصيدة "أشعار في الهواء الطلق" ستكتمل دائرة الحوار من خلال استجابة الطرف الثاني، وهذا سينعكس على الروح العامة في القصيدة:

هاتي يديك فمن سواك يزيل ما بي من عناء

هاتي وخلّي بعض شيء للقاء

- أو نلتقي

- قد

- أين مثلك في النساء ؟

(أشعار في الهواء الطلق. ص ١٨)

إن المواجهة بين طرفي الحوار في أي مشهد درامي تصنع تحولا في المسار، وهو ما حدث في هذا المقطع الذي قام فيه الحوار بوظيفة درامية وانفعالية تصاعدت في المقطع التالي:

وفتحت لي بابا على الدنيا وبابا من أمان

بابان من طول انتظار للقاء يصفقان

وأنا الذي يبست عروقي من زمان

كيف انتظرنا كل هذا الدهر ؟

.... إنا عاشقان

(أشعار في الهواء الطلق: ١٨)

الحوار داخل العمل الدرامي نافذة نطل من خلالها على الأحداث التي نشاهدها أو تلك الغائبة التي لا نراها ولكن الحوار يصلنا بها رواية. ولن يخرج الحوار في القصيدة عن هذه الأهداف، سيحمل الطابع نفسه مع إضافة الإيجاز الشعري الذي يعتمد على اللمحة الخاطفة. وهذا ما نلمسه في هذا المشهد الافتتاحي في قصيدة "مقاطع من قصائد منسية" التي تبدأ بسؤال مقطوع يعقبه فراغ ونقط تمد مساحة التفكير فيه:

ألَستَ.... ؟

أجل وشعرت بالرعشة

تهز مفاصلي وترج قلبي، كيف تسألني ؟

تراها قد محت اسمي

- وكيف الحال ؟

- حالي آه - أحسن حال !

وغابت في زحام السوق يتبعها كمثل الدودة الصفراء

لكن. . . من بني وطني !

(أشعار في الهواء الطلق. ص ٤٢)

وفي هذا الاستخدام للحوار القصصي لا المسرحي، حوار تتخلله تساؤلات داخلية غير منطوقة، وصف لحركة. وبهذا يكتمل مشهد تنطلق منه القصيدة. .

ويتخذ هذا الرسم للمشاهد المرئية أو المسموعة مداه حينما يحاول علي السبتي أن يحيك حكاية كاملة داخل القصيدة، تستوي خطوطها كاملة من خلال سرد شعري، كما لاحظنا بعضا منه في قصيدة "سيدتي" ونجد مثله في قصيدة "في الليل يذوب الجليد" التي يبرز فيها وصف شامل بالأحداث والخلفيات فنرى الحكاية التي تقابلت أطرافها: الفتاة الشابة الأصيلة التي تعاني من زوج مفروض عليها أرهقه السعال، والحبيب وهو شاب من عامة الناس، ونسمع الصوتين يأتيان متتابعين، كل واحد يروي طرفا، تقول الفتاة:

خلي المكان وذوّب الليل الزمان

نام "الغراب" ألست تسمع نام، أرهقه السعال

يا ليته لا يستفيق. . أكان ما أبغي محال

وبعد خطابها يأتي خطاب الشاب:

أنا يا حبيبة لست أنكر أن حبك في دمائي،

لكنّ لي شممي وشامخ كبريائي

(بيت من نجوم الصيف. ص ٨٩، ٩١)

ويعود السبتي إلى مثل هذه الحكاية مستعملا آلية الموقف الدرامي وأسلوب الحوار في قصيدة " كلمات كتبت في ليلة قلقة " حين يتداخل أكثر من حوار كاشف للأحداث التي تأتي مشابهة لمشهد مسرحي، الذي ينبئ عن نفسه وتنسجم خيوط حكاية تتعادل فيها الأحداث التي تقوم على مشهدين متكاملين، أولهما مشهد الراوي مع الليل المخيف يقرأ ديواناً من شعر عبيد السلطان المزيفين، ونسمع صوت ثورته مرتفعا:

وصرخت أيا لعنة رب الأكوان؛

حطي فوق جبين السلطان

واقتلعي عين الشاعر هذا الدجال

ليرى في داخله آلام الأجيال

أيرى وبداخله نفس كذابه

مقفرة كخرابة ؟

(بيت من نجوم الصيف: ص ١٩١، ١٩٢)

أما الصوت الثاني فيأتي مع مشهد حكاية يسردها حوار يركز الأحداث، فتقترب القصيدة من عرض المسرحية المباشر، وهو عرض يقدم عادة في المسرحية اطراف الحكاية كلها التي تكشف عن خبايا الليل وأسرار المجتمع واختلال العلاقات والاختيارات الخاطئة. وتسجل

القصيدة مشهدا يجمع بين الراوي الذي تسلل إليه الحوار من خلال تشابك خطوط المكالمات التليفونية، والفتاة التي استبد بها شوقها ولا يشبعها زوجها "البغل المنهوك الذي تعدى الستين"، ثم صديقها على الطرف الآخر من الخط.

في هذا المقطع اقترب الشاعر في إدارة لغته وتركيبها من طبيعة رسم مثل هذه المشاهد الذي لا تعترضه عوائق أو اشكاليات القافية المنتظمة، فيسترسل مع مجريات الأحداث متوقفا عند جزئيات وتفاصيل الوصف الذي يحاول أن يحافظ على مستوى الشعرية في القصيدة ليحقق الانسجام بين مقتضيات الشعر ومتطلبات سرد الأحداث، فالراوي، بعد أن استفزه شاعر السلاطين، يكمل ليلته القلقة:

وأدرت الهاتف علّ صديقا مثلي سهران
يحمل عني بعض الأحزان
فإذا صوت جوعان
- نام القرد فيا روح الروح تعال !
أوقف سيارتك الحمراء لدى البقال
وادخل من باب البستان
ستراني بقميص النوم، على رأسي شال !
- لكني أخشى أن يستيقظ ؟
- لا ذاك محال !
أسرع فاللهفة في أعراقي بركان
يكفي ما عانيت أنا بنت العشرين

والبغل المنهوك تعدى الستين
يا ليتك تنظره وهو يخور كثور مطعون
وأنا وحدي تتأجج فيّ دماء العشرين
- لا تكتئبي !
- أتجيء ؟
- أتعتقدين بأني مجنون !
سأحطم كل الأبواب وآتي

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٩٢، ١٩٣)

هكذا استثمر السبتي. مبكراً، بنية القصيدة الجديدة التي أضحت أرضية صالحة لإدخال مثل هذه التنويعات، ودمج الفنون واستخدام الأصوات المتداخلة التي تتيح لنا سماع أكثر من صوت وليس فقط صوت الشاعر الذي كان يقف عادة منفردا ومتفردا.

تنويعات في اللغة:-

هذه التجارب تستدعي لغة طيعة تنسجم مع مرونة الحركة، لغة تلغي ذلك الاغتراب اللغوي الذي يدفع الشاعر في نظمه إلى مفارقة لغته اليومية ليصطنع لغة خاصة تلمع أطرافها وتصقل حتى تنسجم مع التسامي الشعري. إن هذا التوجه الدرامي سيدخل عنصر الحيوية على تراكيب اللغة القريبة المتداولة التي تنتفض فيها الشاعرية، لذا نجد أن لغة السبتي تلامس لغة الحياة اليومية، فيجتمع فيها نسيج اللغة العربية المعهود الذي نحسه حاضراً بقوة ولكن من خلال المفردات القريبة، ينتقيها ويصوغها صياغة

منسجمة في حسها الفصيح مع محافظتها على روحها القريبة من الواقع، فتصبح لغة طيعة لا تحس بغرابتها أو بعدها عن المألوف المستعمل، وهذه صفة متصلة عادة كما كان يقال قديما بجزالة اللفظ واستقامته. ولكنه يسعى أيضاً إلى كسر الحاجز القائم بين العامية والفصحى باعتبارهما صادرتين عن أصل واحد، لهذا يقتطف من العامية ما يراه مناسبا دون أن يتخلى عن النسيج العام الذي يحافظ على المستوى الفصيح المتميز، فشروط الحداثة وإمكاناتها تفتح مجالات لابتهال أية فرصة لإغناء التجربة وإعطائها مجالها اللائق بها، فيلتقط اللفظة الدالة، صوتاً ومعنى وصورة، فتأخذ موقعها وسط سياق يستدعيها كما في قصيدة "الليل في المدينة" حينما يقول:

و"تتف" ما ابتلعته دودا من وباء!

لقد استقطر إمكانات هذه المفردة، التي وإن دخلت العربية، فإنها ظلت تحمل روح عاميتها وتقدم إمكانات ومساحة من الإفادة استدعت استحضارها في هذا المقام بهذه الصيغة، فهي تحقق الإيقاع المنظور لحركة دالة في عملية التخلص هذه، وهو تخلص ممزوج بالنفور والغثيان، إضافة إلى الإيقاع الصوتي الذي تقدمه هذه الصيغة مما هو مألوف عند المتلقي. ويجذبه هذا النوع من تشبع اللفظة بإيقاع ملازم لها فيلجأ إليه الشاعر كي يقدم صورة المحاكاة الصوتية للفعل:

أود أن أحب أن أذوب أن "أطب"

وتأخذ إيحاءات المصطلح المحلي موقعها حينما لا تغني عنه أية كلمة أخرى، فيستدعي هذا المصطلح ليعبر عن لحظة تسقط فيه أو يستهان بحياة

الإنسان الكادح، فلا تصبح لهذه الحياة قيمة في ميزان المصلحة، فتكون دلالة الكلمة المعبرة دالة على رجحان كفة المال على الإنسان:

الأجل بحار نضيع الوقت نبحث عن دواء

لا . . . لن نعرج "فالمبضع" بانتظار

(بيت من نجوم الصيف. ص ٦٩)

و"المبضع"، كما ورد في هامش للشاعر هو اصطلاح محلي يشير إلى التاجر الذي لأجله تساق البضائع.

ويلجأ الشاعر كذلك إلى إعطاء مساحة أكبر لدخول هذا الحس العام من خلال استحضار صياغة تامة، فيدمج لغة القصيدتين الفصحى والعامية:

نشيج مشرد يشدو أبو ذيّة

(زرعنا وما استفادينا) ويلطم خده حسره

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٤٦)

وتطل علنيا صورة كاملة ودالة على هذا الدمج والتداخل بين اللغتين في قصيدة "تحديات في أيام صعبة" التي يراوح فيها بين العامية والفصحى، فتبدأ بمطلع يقول:

كنت وحيدا بين أوراقي

أبحث في الدفاتر العتيقه

عن قصة عتيقة

ثم يصل بعد ذلك إلى قوله:

وأي رأس عندما يخالف

يعرف أي عرق من عروقه تلوين

ماذا تريدين ولست في خرافك السمين ؟

- اشدعوه هذا الزعل..

ثم ينطلق في نشيد يعتمد لغة عامية صرفة:

كانت عيونج بقلبي فرحتين كبـار

وياما زرعنا الأمل وياما بنينا الـدار

فوق الرمل. والرمل تالي علينا انهـار

من وين صوتج يهف يحذف علي احجار

دار الزمن والزمن ما عاد للتجـار

مسكين من يشتري عروق الهوى بدينار

(أشعار في الهواء الطلق: ص ٥١، ٥٢)

ونلاحظ في هذا المقطع أن لغته الفصحى تواشجت واقتربت من روح لغة الحياة اليومية، كذلك نلاحظ أنه في المقابل ارتفعت عامية التناول إلى مستوى أو طريقة الفصحى في التعبير، فالمستويان اللغويان تقاربا وتلاقيا عند نقطة تماس بينهما ينسجم مع مجرى القصيدة العام.

اللغة عند السبتي تتشكل وتتناغم مع طبيعة كل تجربة، لذلك نجد عنده تلك الحركة المرنة بين مستويات اللغة، فإذا كان الموقف حماسياً باعثاً على التحريك والاستنهاض تشكلت لغته طبقاً لهذا التوجه دون الوقوع في شرك الحماسة الصارخة. إنه يتلمس حماسة التدفق؛ تدفق الخواطر والأفكار كما نلاحظ في قصيدة "صلاة من أجل العودة" التي تتدرج مستويات التعبير ويتداخل النفس والإيقاع الحديث مع توجهات ومتطلبات الموقف الذي

يستدعي تصاعد مستوى التعبير إلى مقتضيات الإطلالة الحماسية، تبدأ القصيدة بمقطع فيه روح التناول الحديث الذي يتكئ على امتداد وتركيب الصورة المتجاورة الممتدة، فيقول:

خلني، غاضت بعينيّ الرؤى، نامت مصابيح الطريق

لا أري حين أرى غير مضيق،

حل تنين به ينتشر الدود حواليه

يشيع الرعب في الدرب العتيق

هذه الروح الحديثة التي ترسم آفاق التصور تعبر ولكنها لا تشبع الحس المباشر الذي يتطلبه التدفق الحماسي الذي اعتاد لغة وصوتاً معيناً، لذا يأخذ الصوت في الارتفاع:

في شراييني يدب الحب للعرب الأباة

حطموا الأصنام في الدنيا أذلوا الطاغية

نشروا الحب على الأرض، أشاعوا العافية

علموا العالم معنى أن يكون الناس كالناس سواء

هاشم مثل بلال لا عبيد أو إماء

فجروا البيد ينابيع فغصت بالعطاء

فتلاقت قيم الأرض وأخلاق السماء !

(بيت من نجوم الصيف. ص ٧٦ -٧٨)

نلمس في هذا المقطع روح القصيدة الممتلئة بفكرتها وإيقاعاتها الموسيقية الخاصة كأننا نسمع الامتداد المتطور لشعراء مدرسة النهضة

الوطنية. حداثة السبتي، مثل أكثر شعراء المرحلة، حداثة متواشجة مع العنصر الثابت في أصول الثقافة العربية.

وفي موقف آخر ينتقل بنا الشاعر إلى نغمة معاكسة، فإزاء هذه النغمة المرتفعة سنرى أن ثمة تنوعاً حيوياً يتواشج ويتصاعد في داخل النص الواحد، يعطي كل مشهد ما يلائمه من لغة وصورة وصياغة كما في قصيدة "عودة إلى الأرض الخراب" يبدأ بصور ومفردات منتقاة مصفاة تعكس نفحة روحية، اختارت أن تستصفي الكلمات وتخلق عالماً سماويا متعاليا، قبل أن يهبط إلى مستوى الواقع. المستوى الأول يأتي ومعه الصفاء والتحليق وكأنه ارتداد إلى الأداء اللغوي الرومنسي المحلق المتأني المترفق في اختيار مفرداته التي تأتي من عالم منسجم معها:

إيه يا أندى من الورد وأحلى من تراتيل نبي
آه من عينيك من سحر القوام السمهري
أنت لي دنيا من الأطياب يا طيب الرحيق البابلي
ليته يرجع لي
ذلك العهد الذي مر، كأحلام العذارى
كأماني السكارى
ليته يرجع لي

(بيت من نجوم الصيف. ص ٨٣-٨٤)

إن هذا حشد من صياغات فيها الرقة والدخول الرفيق واستخدام لكلمات منفتحة تشيع الأمل وتشدنا إلى عالم روحاني، عالم حالم فيه هذا العنصر المنطلق مع حركة المد الذي تبدأ به القصيدة فيها معنى

التحسر وصولاً إلى أفعل التفضيل الذي يتصدر كلمات منتقاة منحدرة من عوالم فيها دعة الحياة وجمالياتها، وتتعامل مع كل الحواس فتشبعها، ففيها ما هو مرئي تسر به العين عادة: أندى من الورد. وفيه المسموع الذي يأتي في صياغة دالة: تراتيل نبي، وصولاً إلى المشموم "دنيا من الأطياب يا طيب الرحيق البابلي" مؤطراً في عالم من البراءة والصفحة الناصعة التي لم تضع الحياة بعد أدرانها عليها: "أحلام العذارى".

ولكن ثمة وصفا أخيراً يسلمنا إلى أو ينتقل بنا إلى عالم آخر، عالم الوهم، دنيا اللاحقيقة، والأماني التي هي كأماني السكارى..

وهكذا لا يبدأ هذا المقطع إلا لينتهي، لتأتي حركة ثانية مختلفة تحل مكان تلك العبارات المحلقة لتهبط إلى عوالم الواقع المسنونة بقسوة، فتتخذ صوره ومفرداته وعلاقاتها زيا منسجما مع هذا التحول، سنجد كلمات وأوصاف من مثل: الأرض الخراب، ووضع من مثل الدار التي تصفعه بابا فباب، وقبر الشباب. قيد يسحق، معصم دام، حلم ذاوي، أمل مطعون، بحار فاصلة، غربة تنهش القلب، وادي أفاعي. وهكذا يستمر المقطع فإذا كان المقطع الأول اندفع وراء تراتيل نبي، فإن هذا المقطع ينتهي بآهات نبي..

كل الصور والمعاني وآثارها معاكسة، نقيض مقابل قميء لعالم بدا خلاباً. لقد وظف الشاعر كل إمكانات التناقض في مقطعين متجاورين ليلقي في نفس المتلقي زخم العواطف في الحالتين.

وعندما نصل إلى المقطع الثالث نجد أن التصاعد وصل أوجه، حيث النتيجة، عودة إلى الأرض، أو هبوط إلى أرض " تنبت سلا وعذابا أزليا "

و"تأكل الغربان من عيني" . وهكذا يلبس كل مقطع زيه الدال عليه. إن الشاعر استطاع أن يجسد كل موقف بالأدوات الملائمة.

وعندما يختتم القصيدة بالعودة إلى منطقة الابتداء نحس أن الكلمات والصور التي كانت بريئة صافية في مبتدأ القصيدة، لم تعد كما كانت، فقد امتزجت بعوالم أخرى ألقت ظلالها عليها، فتشابكت علاقات وانعكست صور بعضها على البعض الآخر وتشكل عالم تحكمه حركة صراع، وتحديات، فالرحلة شاقة، ومن ثم يزال التناقض بين العنوان الذي يوحي بالعالم المدمر، والأرض الخراب والمطلع المحلق في دنيا مشرقة. لقد تجلى أمامنا موقعان ولغتان وموقفان، إنها عودة مختلفة، يحكمها العزم والتحدي..

رؤى مركزة:

إن مبدأ التجديد والبحث عن كل مبهر هو دأب الشاعر الذي يريد أن يثري تجربته، وفيها خروج من سكون الثبات إلى إبداع التجربة، لذا سنجد أنه في الوقت الذي يسمح شكل القصيدة الحديثة للشاعر ان يمتد متحررا من عقبة التوقف، فتمتد وتستطيل القصيدة، تلتوي لتدخل في مجالات تكون ثرية وخصبة عند الشاعر المقتدر. ولكن في المقابل سنجد أن، في الجهة الأخرى، تتجلى ظاهرة التركيز واللقطة الثاقبة التي تغوص وتلامس الأعماق في أخصر الكلمات؛ فاللقطة المتميزة التي يقتطعها الشاعر والتي تمثل رؤية مبتكرة، هي هدف من أهداف القصيدة الحديثة، قصيدة اللقطة الجامعة المانعة، تلك التي تعتمد عادة على موقف يكشف ويعري ويتفجر في لحظة. ولعل هذه اللقطات الخاطفة المركزة تمثل تجربة خاصة تحتوي عادة على فكرة بيّنة الدلالة، يسعى

إليها شعراء سيطرت عليهم الفكرة الومضة التي تندفع إلى النور، وهي عادة تستحضر الحس الدرامي وتتكئ عليه في هذه اللقطة التي تتخذ شكل الحكاية أو الرؤية..

اللقطة المركزة تمثل تمحورا حول اللحظة الشعرية التي يبني عليها المتلقي امتدادا لا نهائيا للمعنى. وقد تأخذ هذه اللقطة موقعها في داخل القصيدة الطويلة الممتدة كما فعل السبتي في مختتم قصيدته "مدينة ناسها بشر":

أود يا مدينتي لو أجمع الحجر
وآمر القدر
فيغسل المدينة التي أحبها
من البشر !!

* * *

مدينتي متى أراك
تزدهين بالبشر ؟

(بيت من نجوم الصيف. ص ١٦٥)

مثل هذا المقطع الختامي، الذي، وأن كان، يستمد أثره من سياق النص، فإنه يملك، منفردا، قدرة إعطاء تلك اللقطة المركزة القائمة بذاتها والتي تدفع المتلقي إلى التنبه واليقظة؛ فنحن في هذا اللقطة المركزة من النص نلمس هذه الوقفة المضادة لعالم حجري يراد التخلص منه ومن كل مضاد للبشرية، والنظر إلى عالم آخر يزدهي بالبشر. ومن هذا التضاد بين موقفين: موقف غسل المدينة من البشر وموقعها وهي تزدهي بهم، تلقي القصيدة بضوئها المركز.

إن هذه اللقطات، داخل القصيدة الممتدة، ستجد طريقها إلى الانفراد، فستصبح اللحظة الشعرية، أو الفكرة المختزنة المركزة قادرة على أن تلامس وميض الشعرية القادر على الوصول إلى أهدافها في أقل قدر من الكلمات.

القصيدة - اللقطة تمثل تطويعا للشكل، الموروث والحديث، كي يواكب حركة العصر المتسارعة، وهي تقدم قدرة لمحة الفكر وومضة الشعرية حين تومئ إلى معنى عميق وإلى فكرة برزت في رداء شعري مركز وشكل درامي معبر.

إن هذه الومضات التي لمسنا جذورها في نص السبتي السابق، سنجدها تتصاعد معه كلما أوغل في تجربته يقدمها ضمن سياق عام في قصيدته فتحس أن هذا المقطع متصل بغيره، وفي الوقت متكامل في ذاته. أنظر إلى قوله في مقطع من قصيدة "فترة استراحة":

هذي أيام صعبة
لا يعرف فيها الواحد ربه
حتى الكلب تنكّر للكلبة
اللص يقلد أوسمة الدولة
والحاكم لا يعرف من حوله

(... أشعار في الهواء الطلق: ص ٨)

هذا نموذج للموقف المركز، وفيه تمهيد للقصيدة - اللقطة التي تحمل ملمحاً تأملياً، وحساً نقدياً، وانتفاضة شعرية. وهذا التوجه - استثمار طبيعة اللقطة الخاطفة - سيأخذ مداه ومساحته المناسبة في ديوانه الثالث (..

وعادت الأشعار) الذي تجاورت فيه توجهات القصيدة الحديثة المركزة وإمكانات الشكل الموروث الذي لا يزال يحمل في داخله الكثير من الشعرية القادرة على التلاؤم مع مجريات العصر، والمستحضرة أيضاً ذلك الموروث الحي الذي قدمته تلك التجربة الرائدة والعظيمة، لزوميات المعري، والتي كانت فتحا شعريا لم يقدر له النمو والانتشار.

لقد اقترب علي السبتي من هذه التجربة، حاملا معه لمحات الحداثة الشعرية أو روح عصره، ولعله كان يذكرنا بهذا الأصل القديم حين قدم وصية أرسلها المعري إليه. يبدأها بلمحة الشك المنحدرة عن ذلك الأصل المستقر عند المعري، ويجمع، في آن واحد، المادي الملموس والفكري المدرك:

الطقس غائم، والريح غير مستقره
وكل.. ما بداخلي.... طلاسم
والفكر، لا يعرف مستقره!

ومن هذا المنطلق يقفز إلى نقطة التواصل بينه وشاعر المعرة، ثم ينحدر إلى الفكر الذي لا يزال قادرا على أن يشخص ويدل على نقاط الاختلال:

أبو العلاء قال لي،
وقد لمست جمره
أين، التفتّ، لا ترى:
بين النساء... حرّه!!

وتكون النقلة الرابعة الدالة على التلاقي والتوحد:

ألم أقل لكم بأنني..

عرفت سرّه وجهره

(..وعادت الأشعار: ص ٢١ - ٢٢)

يقدم علي السبتي لنا عددا من هذه اللقطات المركزة التي تحمل كل واحدة منها رؤية مستترة حينا، ومشيرة جارحة حينا آخر، ولكنها في مجملها نقدات متأمل لا عابر، يكشف فيها الشاعر عن مفارقته لهذا العالم من جهة واتصاله به من جهة أخرى، مفارق له بحكم الرفض الذي يحمله، ومتصل بواجب المعايشة ومعاناة الحياة.

في لقطة نلتقي بتلك النظرة المتألمة وبالشاعر وقد تناسجت تجربته وتقاربت مع المعري حين يرى حركة الفناء في هذا العالم:

كنت

خلف الشجره

لأرى ما لم أره

فرأيت الدرب

يمتد قصيرا

نحو

تلك.. المقبره

(.. وعادت الأشعار: ص ٥٧)

الرائي، والشجرة، والدرب، والمقبرة، والفراغ بين السطور، من خلال هذه العناصر يرسم الشاعر علاقة من العنصر الحي (الشجرة)

ورحلة العمر (الدرب) والمحطة الأخيرة (المقبرة) وهذه العناصر تتوهج بقوة من خلال العنصر الواصف للزمن، فالشاعر يجمع بين أمرين: الامتداد، أو الوهم القابع في النفوس من أن الحياة ممتدة، والحقيقة القائمة هي أن (القصر) هو السمة الأبلغ والأوضح. إنها لقطة تركز مسيرة الحياة في كليمات كان الشاعر فيها قادرا على الإشارة إلى المحور الرئيسي الذي يراه. ونرى، في حين آخر، يتحرك أمامنا، باب الألم المفتوح، لمن يريد أن يتأمل، فالشاعر ينظر إلى داخل العلاقات بين الناس فيرى ما لا يسر، وهذا الذي لا يسر لا حدود له، تتعدد مظاهره وأشكاله ولكن الشاعر المقتدر يستطيع أن يجمع كل هذه المظاهر بلمسة جامعة، ففي مقطوعة "الجرح" تجمعت الأضداد، (صبحكم كمسائكم.. كالعيد.. كايام القبح) ثم يرينا الجانب المأساوي من الحياة:

من فيكم يعرف وجه شقيقته
أو لون شفاه حبيبته
أو عنوان الجزّار..
الينذر بالذبح ؟
تتشابه كل الكلمات، ولا ندري
من يغرز فينا........ الرمح !

(.. وعادت الأشعار. ص ٦٧)

تأخذ الرؤية هنا حداً مأساوياً، تتجمع أطرافه عند مسيل الدماء، ففي لقطة حادة الملمس تساوي هذه الرؤية بين طرفين وتربط بين حادثتين. أما الطرفان فهما القاتل والقتيل، اللذان يجتمع عندهما رغبة القتل والتدمير

فيتساويان، ومن ثُم يضعهما في درجة واحدة:

كلهم... سفله

القتيل ومن.. قتله

يدعون..بأنهم.. يحملون

الصليب إلى (الجلجله)

وهم... يحرقون العروق

إذا.. برعمت... سنبله !

(..وعادت الأشعار. ص ٣٢)

وفي هذه التسوية قدم لنا أمرين، أحدهما منطوق يحتشد بقيمه الخاصة و أفكاره الدالة وأبعاده الإيحائية التي تمتد إلى لحظة القتل الأشد مقتا والأكثر شهرة؛ إنها لحظة تحقق النية المبيتة لقتل كلمة الله، المسيح عليه السلام، فكان الصليب و(الجلجلة)، وهو الجبل الذي صلب عليه المسيح. وهذا العزم على قتل " الفكرة " يستكمل بالقضاء على حركة الحياة النامية التي تركزت في تبرعم السنبلة التي يقضى عليها في مهدها. وهكذا حضر القتل في أبشع صوره، إجهاض الفكر ونحر الحياة..

هذا هو الجانب المنطوق، ولكن ثمة شيئاً آخر له دلالته، فهناك النطق باستخدام آلية دلالة الصمت الذي يأتي من خلال الإشارة إلى امتداد القول من خلال الفراغات، فهذا النص مليء بالفراغات المحتشدة بنقط تشير إلى كلمات مستترة للقارئ أن يستكملها مستهديا بروح القصيدة العام، فالصمت = الفراغ هنا يلعب دورا حاضراً في بنية القصيدة، وهو فراغ يتخلل لقطة سمتها الأساسية التركيز المبين.

كل هذا الامتداد في الدلالة يصل إلينا من خلال هده اللقطة المركزة.

هذا عالم مشبع بالدم، دم آت من فكر تاه فاختار دنيا الموت وفكر التصفية لا فكر البناء.

كل بيمناه كتاب هدى

وكتابكم في سورة النحر

(..وعادت الأشعار. ص ١٦)

وللتركيز الشعري استدعاءاته الخاصة، حين تتمثل أمامنا دعوة تحمل رمزية الارتقاء والوصول إلى ما يشبه الوسيلة الصوفية ذات الرحلة الرافضة للالتفات والتوقف، فالملتفت لا يصل، وكذا أراد السبتي في دعوته التي أخذت أكثر من وقفة متتابعة يدعو فيها إلى عدم الالتفات، ويحمل بشرى من نوع خاص:

لا تلتفت

ما عاد شيء يستحق الالتفات !

....

....

أحمل جراحك لن يفكر فيك غيرك في زمان الإمعات

قاوم ليالي القهر وانشد حلو شعرك في البساتين

الموات

فغدا يجيء يعيد للأرض الحياة

....

عدم الالتفات يعني العزم على الوصول، وإذا كان الصوفي يسلط بصره وبصيرته على معارج الصعود، فإن علي السبتي لا يلتفت لأن نظره يتجه إلى الأمام إلى المستقبل الذي يعيد للأرض الحياة أو كما يقول:

لا تلتفت

افرش طريقك بالغناء وبالأماني المزهرات

واستقبل الدنيا كما تهوى الرجال المكرمات

ما أنت أول من تدمّى واستهان به الطغاة

أو أن قلبك ما تجرع من طعون غادرات

ما شاب دفترك القديم نقاط سوء محبطات

أو أن يهددك الجديد وفي الجديد تعود للمجرى الحياة

(.. وعادت الأشعار. ص ١٣٢، ١٣٣)

* * *

الفصل الخامس

جيل الستينات يتقدم نحو الحصاد

شهد النصف الثاني من الخمسينات نشاطاً سياسياً وثقافيا واسعا، فقد تكاملت أسباب النهضة وتبلور الوعي القومي وساد، متفاعلا، مع الحراك العام في المنطقة العربية، وكلها كانت تتفجر ثورية، وكان صوت النخبة الواعية يدعو إلى فك العلاقة مع أية رابطة مع الاستعمار، والتحرر من أية تبعية مع الدعوة إلى السيطرة على الثروات الوطنية، والبترول أهمها، وأن تخرج من نظام الحكم الفردي إلى نظام المؤسسات، وقد كانت طلائعه واضحة منذ المجلس التشريعي لسنة ١٩٣٨ وصولاً إلى تجارب أوائل الخمسينيات حيث بدأت المجالس المتخصصة تأخذ بعض المبادرات. ولكن هذه الخطوات البطيئة والمحدودة لم تعد ترضي الطموح أو تتلاءم مع الحماسة الثورية التي اجتاحت المنطقة.

لقد كان الوجه الثقافي ووسائل الإعلام والجمعيات هي المجال وصوتها هو المعبر الواضح عن هذه التطلعات؛ فنشط هذا القطاع، وشهدت الكويت صدور صحف دورية معبرة عن هذا الوجه، وأبرز هذه الصحف: الشعب، الجماهير، والفجر. كما وضح الانفتاح الثقافي من خلال البحث عن صيغ المشاركة الثقافية المختلفة، فكان ثمة نشاط على مستوى المحاضرات والندوات التي لم تقتصر على جهد المحاضرين

المحليين ولكنها سعت إلى جلب النخبة من المثقفين العرب للاشتراك فيها، وتبلور هذا بإنشاء رابطة أدبية عام ١٩٥٨ استعدادا لعقد مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد فعلاً في ديسمبر من العام نفسه، الذي شهد مبادرة حكومية بإنشاء مجلة تستجيب لهذا الشعور القومي، فجاءت مجلة "العربي" مؤكدة هذا التوجه العام رسمياً وشعبياً.

ولكن هذا التسامح المؤقت لم يستمر، فقد تصاعدت الحماسة مع قيام الوحدة بين مصر وسوريا، وانطلقت الدعوات إلى اقصى مدى لها مما أدى إلى إقدام السلطة على القيام بحملة مضادة، في أوائل عام ٥٩، فأغلقت الجمعيات والنوادي والصحف.

ولكن الخيط لم ينقطع، وأثر الشعارات والدعوات السابقة ظل حاضراً مؤثراً يختمر في أروقة الحكومة، فقد كان الشيخ عبد الله السالم، حاكم الكويت آنذاك، رجلاً مستنيراً يسعى إلى مواكبة العصر، كان رئيسا للمجلس التشريعي سنة ١٩٣٨، وعلى يده جاء التوسع في الاستفادة من الثروة النفطية، فهو الذي عدَّل اتفاقية البترول لرفع حصة الكويت فيها. لذلك، وبعد سنة من الإجراءات السابقة، وفي أوائل صيف ١٩٦١ تم إلغاء اتفاقية عام ١٨٩٩ المبرمة مع المملكة المتحدة، وإعلان استقلال دولة الكويت وقد أعقب هذا تشكيل مجلس تأسيسي لوضع دستور للبلاد على أسس حديثة، وتم انتخاب أول مجلس أمة منتخب انتخاباً حراً في منطقة الخليج العربي. وتتابعت التشريعات المنظمة للدولة التي انضمت للجامعة العربية وإلى هيئة الأمم.

وبدأت حركة التنمية بقوة، وعادت الصحف، يومية وأسبوعية

وشهرية، وتم إشهار الجمعيات، ومنها تجمعات ذات طابع سياسي: نادي الاستقلال وجمعية الإصلاح، ومنها الجمعيات الثقافية والفنية. المسارح الأهلية، وجمعية الفنانين، رابطة الأدباء ١٩٦٥.

ومع حقبة الستينات جاءت النقلة الكبرى والانفتاح على العالم وتسارع التنمية وقيام الدولة الحديثة التي ظلت ثمرتها حاضرة مؤثرة في ما أعقبها من سنوات، فكان من الطبيعي أن تحدث نقلة نوعية وقوية في حركة الشعر؛ فتقدم إلى الصدارة جيل جديد انضم إلى المجددين من شعراء الحقبة السابقة، وكانت استجابته حاضرة ورغبته في الاندفاع إلى الأمام متوفرة مع انفتاح وتقبل لكل التيارات السائدة في ساحة الشعر العربي آنذاك.

خالد سعود الزيد (١٩٣٧ - ٢٠٠١)

بزغت شاعرية خالد سعود الزيد وأخذت مكانها منذ أن كان طالبا في الثانوية، منتصف الخمسينيات، وامتدت طوال خمسة عقود أثمرت ثلاثة دواوين، هي: صلوات في معبد مهجور (١٩٧٠)، كلمات من الألواح (١٩٨٥)، بين واديك والقرى (١٩٩٢)[1]. وإلى جانب شاعريته، عرف باعتباره باحثا موثقا دقيق التوثيق من خلال مؤلفاته التي بدأها بكتابه "من الأمثال العامية" (١٩٦١)، وتتابعت مؤلفاته في الأدب والثقافة في الكويت حتى ناهزت العشرين مؤلفا، وفي مقدمتها كتابه الكبير "أدباء الكويت في قرنين" في أجزاء.

كانت تجاربه الأولى تشي بثقافته وتمكنه من الثقافة الشعرية العربية، وإذا كانت قصيدة (ألحان وأقداح ١٩٥٨) تعطي مؤشراً على بروز الصوت الخاص للشاعر، فإن قصيدة "الزبداني" (١٩٦٤) هي القصيدة

التي أعادته إلى الشعر وأدخلته في قلب الساحة الشعرية في الكويت، فمع هذه القصيدة أخذت شاعرية الشاعر موقعها في الساحة الأدبية، وأثبتت وجودها في سياق راسخ يصعب أن يتميز فيه أحد، فقد جاءت في شكل وطريقة وأساليب راسخة، فانطلقت من منطقة التأمل والوقوف عند مرآة الطبيعة التي ولج إلى رحابها رومنسيو ورمزيو شعراء تلك المرحلة فأخرجوها من صورتها المنظورة الساكنة إلى عالم مثير نافذ إلى الباطن الروحي، فلم تعد باباً من أبواب الوصف ولكنها مناطق ومجالات يتغلغل في جوانبها المبدع ليجسد أو ينقل ذلك الجانب الخفي والعصي على التعبير، فيكون ثراء الطبيعة كنزاً يعيد الشاعر تشكيله لينقل إلينا تجربته النفسية أو الروحية، هكذا بدأها الرومنسيون واستلمها الرمزيون لتكون بعد ذلك المعين الكبير الذي لا حدود له في تجربة الشعر الحديث كله.

جاءت قصيدة "الزبداني" في هذا السياق لتتعامل وتجاور هذا التناول الحيوي للطبيعة أو للعالم من حولنا، برزت ببنائها الرزين والمحتشد بشاعرية الصورة وصفاء التعبير وتكامل رؤية تحققت بفضل مخزون تراثي مع إحاطة بالتطورات التي عرفتها القصيدة العمودية، فشمس الزبداني، وهي تميل في مغيبها ليست، كما اعتادت أن تراه أو تصفه التجارب القديمة، قرصاً مستديراً دامياً مشعاً يسير نحو الأفق، ولكنها عند شاعرنا جمعت عددا من المعاني ينطلق إليها من الإطار الخارجي المحيط بها إلى ما وراء هذا كله، تلقفت عينه تلك العلاقة الحيوية القائمة بينها ومحيطها، بين المكان الذي تغادره شمس الزبداني ورحلتها في آخر يوم من أيامها المتكررة، فرأى فيها رحلة أخيرة متفردة،

احتشدت بعاطفة الإحساس بالرحلة الأبدية التي يعيشها الإنسان، فجاء تقلب الطرف والتململ ثم جيشان بدم يسير على الربى، وهي من جهة أخرى حورية يجذب النسيم إزارها، فكشف في هذا التعبير عن عجزها إزاء هذه الرحلة المحتومة، عجز إزاء حركة الزمن الذي لا يتوقف، عجز المتحرك إزاء الثابت فراحت تتوسل أو تلوذ بالثابت - الجبل - الذي اكتسب قوة البقاء فجاء شامخا:

جبل أقام على الوداد ملوّحا ... بيديه رغم تقلّب الحدثان
لم يخش زورات الظلام وبأسه ... فدنا إليها في ثبات جنان
وتعانقا فجرى اللجين سبائكا ... قد ذوّبته حرارة الأشجان

(صلوات في معبد مهجور. ص ٤٣ - ٤٤)

ومن الثبات المناقض لحركة الرحلة إلى الشبيه الذي يعيش أبد الدهر راحلا، حيث ينتقل الشاعر من الجبل الثابت في مكانه إلى النهر المتحرك الراحل، ولكن رحلته هي رحلة صناعة للحياة وليس إفناء لها، رحلة عطاء متجدد:

متمهل الخطوات في جنباته ... تتلاحم الأغصان بالأغصان
ويداعب الأزهار وهي براعم ... فتثور فهي شقائق النعمان

(صلوات في معبد مهجور. ص ٤٤)

وتأتي نقلة أخرى فإذا كان النهر يلاصق الأرض الثابتة فيعطيها جمالا يتبدى في تلاحم الأغصان ودبيب الحياة النامية المتغيرة صعودا في الأزهار، فإنه ينتقل من المرئيات إلى محسوسات أخرى تزخر بها الحياة، حيث تحلق في أجوائها تلك النسائم والأنغام المتحررة من حيز

الثبات المجسد إلى التجريد المحلق:

فجرت من الأفق البعيد نسائم سكرى تبث روائع الألحان

وهكذا تتوالى الأبيات، كل ملمح فيها حجر متفرد نسجا وانسجاما مع البناء المتكامل للقصيدة التي جمعت توحد الشعور الذي يعكس الرؤية الكلية وراء هذه الصور المتتابعة:

رسل من البدر التمام تدفقت وسرت تلاطف مهجة الأكوان

وهي صور ومواقف تتوالي متآزرة متكاملة في لغة شعرية تزدهي بسلامتها وصفائها، فهي تتعامل مع " مهجة " الكون التي هي ذلك الشيء الخالص الذي يكون فيه محط النبض ودم القلب والروح. ويصل بنا الشاعر إلى مرحلة ختام التجربة، ونعيش معه تلك الرؤية الموحدة للطبيعة الحية الدالة التي ركّب وجمّع فيها بين صور متوارثة من شعرنا القديم وأخرى متجددة مستجيبة لعصرها، ليحط بنا عند نقطة الابتداء العظيمة لتلك الرحلة الكبرى التي سيدور حولها أكثر شعره، حيث مستقر الإيمان بما وراء هذا كله:

آمنت بالله العظيم، بصنعه بخفائه عن مرصد الأجفان
لكنما هو في الحقيقة قائم في العقل في الأعماق في الوجدان
(صلوات في معبد مهجور. ص ٤٦ - ٤٧)

كانت هذه حالة آنية عاشها الشاعر ووصفها في حديث له عن تجربته في نظم القصيدة (أنظرها في مقدمة ديوان صلوات في معبد مهجور)، كان خالد سعود يضع ركيزتين أولهما قائمة حاضرة وهي أنه شاعر له صوته

الخاص المتولد من رحم تقاليد الشعر العربي، وأخرى غائبة ستأتي بعد سنوات، هي تلك اللمسة الإيمانية، جذوة الإيمان الداخلي الساكنة في زاوية ستتفجر بعد ست سنوات لتمثل نقلته الثانية، ليس فيها صراحة المذاهب الظاهرية، كما بدا من بعض ملامح القصائد الأولى، ولكن ذلك الجانب الخفي المتلائم مع تجربة الشعر الصوفي.

قدم بين دفتي ديوانه "صلوات في معبد مهجور" سنة ١٩٧٠، محاولات متعددة لتنويع القصيدة العربية ضمن تقاليدها العامة، وهو تنويع نراه في "الحب الحزين" وهي قصة شعرية فيها نفس الشاعرية الطويل، فتناول موقفا يقدم فيه تجربة عاطفية في سياق قصصي. ومثلها (عودة قلب ١٩٦٣)، ولكنه سيعتمد في أكثر شعره في هذه المرحلة على اللقطة الصغيرة المركزة، كما نلاحظ في قصيدته (حبب)، وفيها وقفة تصويرية تقدم جوانب جمالية، وتصوير حركي يخفي من ورائه رؤى خاصة، يتجاور فيها الرقص والحرقة والوثب والاحتضان واللهب والارتفاع والعطب فالثورة:

فكأن الأرض ثائرة ... فهي من أعماقها تثب
وكأن الكأس مترعة ... قد غزت أجواءها الشهب
يتنزى مثل ذي ألم ... جرحت أعماقه النوب

(صلوت في معبد مهجور. ص٨١)

انطلقت تجربته الأولى من قاعدة تراثية راسخة، فهو يغرف من نبع تراثي في أصفى مشاربه وأدقها، فتجاربه الأولى حافظت على التقاليد الفنية المستقرة والمستوعبة، في الوقت نفسه، للتطورات الفنية التي مر

بها الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين، سواء في الإطار الإحيائي المحافظ على صرامة شكل القصيدة الموروثة، أو المرونة والتحرك الحذر عند رواد المدرسة الرومنسية وامتدادها المهجري. قصائده تتحرك في هذين الإطارين، وتتجلى النظرة التراثية في حرصه على سلامة الشكل، طريقة التناول ودقة اللغة وانتمائها إلى الثقافة التراثية، وتبرز الملامح المستحدثة في اختياره للمواقف والموضوعات. كان في أول تجربته يتحرك بين الملامح الدالة على المنزع الروحي، دون إيغال، وبين وقفات تتأمل الحياة من حوله وتجاربها المختلفة، فيها النزعة الاجتماعية فتحدث عن "العامل" وعن "الغريب" وأفصح عن عاطفة الأبوة، ويلفته التوقف للتأمل في الفن وفي المرئيات من حوله. يشده الحدث السياسي إضافة إلى تأمل الطبيعة. والجامع بين هذه كلها أنها وقفات تأمل متفرقة تحاول النظر إلى طبيعة التوجه الداخلي لهذه المشاهد التي لم تلمس بعد العرق الواصل بينها، فكلها مشاهد متنوعة تشير إلى شاعر يبحث عن موضوعه وتجربته الخاصة ليعبر عنها، كانت الوقفات أو الموضوعات المتباعدة تبحث عن الرابط الواحد الذي يوحدها ويصهرها.

كان عنوان ديوانه الأول - صلوات في معبد مهجور - مؤشراً ليس على توجه محتواه، ولكنه يشير إلى الآتي الذي أخذ يتشكل، لقد كان الشاعر حينذاك يطوي صفحة أولى ليشكل صفحة جديدة أكمل وأشمل وأدل على رحلته الروحية التي كانت كامنة، منزوية، فإذا هي الآن على السطح، فهو، إذن، يجلّي ما كان كامنا. كانت التجارب السابقة تأخذ من الظاهر الجميل الذي تتعامل معه القصيدة المتوارثة، والتي ترى في

تجاور الكلمات اللانهائي وثراء اللغة الحية وتطويع الجديد كافيا وقادرا على تقديم تجربة متميزة. ولكن دخوله الجديد كان إلى مرحلة البحث إلى ما وراء الكلمة، إلى التأويل الذي تنفتح فيه الكلمة على روحانية مشعة، تجاوز فيها خالد سعود الزيد الظاهر القديم إلى الباطن الجديد المركب، كانت قصيدة (تبارك الله) من آخر قصائد المرحلة المنصرمة، وهي توصلنا إلى قصيدته (الحقيقة المطلقة) التي ستتصدّر ديوانه الثاني (كلمات من الألواح)، وفيها بعض سمات المنطقة الوسطى، فاشتملت بعضا من نفحات "الزبداني"، وخاصة في ختامها الكاشف، ولقطاتها المستبطنة روح الطبيعة، كان فيها مؤشرات الطريق الجديدة. التقى فيها نغمان نابعان من قديمه وجديده، ليس فقط في الشكل الخارجي، حيث جمعت بينهما قافية النون، ولكن القرآن الجامع بين الاثنتين هو في تلك النقلة من دراية العقل إلى إيقاع نبض الروح، فالطبيعة هنا أصبحت حقيقة، والمرئيات تحولت إشارات إلى خارج حدودها الضيقة:

أستمد الوجود من سحر عينيها ... أرويّ من لفتتيها بياني

يا رياضا سكبت فيها معانيّ ... هبيني بعضا من الألحان

ليس غريبا، إذن، أن تكون البداية الجديدة تنعطف لتأخذ من نقطة الانطلاق الأولى، فقد عادت مع "الحقيقة المطلقة" وقفة التأمل والنظر والتبصر فيما هو ماثل أمامنا. كل هذا كان حاضراً في التجربتين، ولكن إذا كانت وقفته الأولى مع العناصر الشاخصة المجسدة، أو الجمال الماثل في شكلة المادي المباشر، فإنه في هذه الوقفة الجديدة يناقش شعورا وجمالا من نوع آخر خفي، ويبحث عن معاني غير ملموسة، ولكنها محسوسة من الداخل. كانت "الزبداني" حيزاً مكانياً متميزاً، أما

"الحقيقة المطلقة" فمعنى غير محدد أو مقيد، فيه الكمال والثبات والكلية، ولكن القصيدتين تلتقيان وتتجاوران عند نقطة محددة، فالزبداني تختم بالإيمان الظاهر الجلي، بينما الحقيقة المطلقة هي إيمان شوق بعيد الغور:

يا ارتياد المشوق ينداح بعدا كلما لاح للعيون الرواني
خالك العاشقون مرمى منال فإذا البعد مثله في التداني
... ...
كلما شئت أن أعبّر عنها أفلت اللفظ من يدي ولساني

(كلمات من الألواح ص ٧)

وإذا كان للزبداني، المكان، نفوذه المادي الشاخص امامه فانطلق الشاعر وراء الجزئيات يرصدها ويعددها ويجمع ما بينها وبينه فتطول وقفته، فإنه هنا مقيد يتوقف عند اللحظة لا يتجاوزها، فتأتي الوقفة في شكل مقطوعة قصيرة مركزة تبحث عن معانيها، شبيهة باللحن السماوي الخاطف.

مثلت هذه نقلة خرج بها خالد سعود الزيد من الشاعر القديم إلى الشاعر الجديد، وتجاوز خالد سعود الإنسان تدين الشكل إلى روحانية الداخل ولما كان الإنسان والشاعر قد تجاورت عنده وفيه حداثة العصر ورصانة التراث، فإن الرحلة الروحية ستلتقي فيها مفاهيم الروحية الحديثة العالمية بتلك التجربة الصوفية الإسلامية القديمة، وتنصهر هذه في سبيكة التدين يرفدها ذلك البعد الثقافي التراثي الذي راضه وجال فيه من قبل باقتدار، فعرف مسالكه ودروبه فتبدى في هيئة جمعت بين الصفاء اللغوي المشبع بمحمولات وطبقات تلك الثقافة المتراكمة لتومئ مشيرة إلى أبعاد ذات أغوار لمن يريد أن يتأمل فيها صادقاً.

إن تجربة خالد سعود الزيد تتخذ أشكالاً داخلية ليست ساكنة، ولكنها متوثبة، شعره وشاعريته المحكمة التكوين توحي بأن خطه التراثي هو الخط الأبرز، إنه يأخذ من أصفى مشارب التراث وأدقها وأن تحولاته، أو إذا شئت، ترقيه إلى معارج الكلمة الصوفية هو المدخل المناسب، فقد تجاوز المظاهر وأصبحت له لفتات ومنعطفات تحتاج إلى وقفة تفكر وتأني لاستكناه أغوارها.

لقد جاء ديوانه الثاني - كلمات من الألواح - ليقدم قفزة نوعية ولكنها من ذات تجربة الشاعر الذي انفتح على البعد الصوفي.

إن مصطلح "الألواح" يحمل معه أصداء لاتخفى مراميها الدينية والروحية:

﴿بَلْ هُوَ قُرْءَانٌ مَّجِيدٌ ﴿٢١﴾ فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ ﴿٢٢﴾﴾. (البروج الآية ٢١-٢٢).

﴿وَكَتَبْنَا لَهُۥ فِي ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَيْءٍ﴾. (الأعراف الآية ١٤٥).

﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ ﴿١٥٤﴾﴾. (الأعراف ١٥٤).

وفي حركة الروحية الجديدة يطلق سيد رافع، صاحب جلسات روحية يعقدها في بيته في القاهرة، تعرف عليها خالد سعود وسلك طريقها في هذه المرحلة من رحلته الإيمانية، وكان سيد رافع يطلق على ما كان يسجل عن طريق الوسيط الروحي مسمى "الألواح"، وهكذا تتطرد المعاني بعضها يستدعي البعض الآخر إلى ما لا نهاية.

وينفتح باب التجربة الصوفية الذي لا تكفيه وقفة عجلى مثل هذه، هدفها مرور واستعراض تعريف متأمل ومتذوق ومجاور لبدء هذه التجربة. ولكن إذا كان لابد من أصابع مشيرة إلى مرتكزات وعلامات تشير إلى أول طريق بعيد المنال على غير المتذوق لحالة الوجد والجذب هذه، فإننا في محاولة التعرف نشير إلى: رحلة النفس والروح، والتطلع إلى المعلم المثال.

رحلة نفس:

يا صحراء الألم الممتد

سلمت بأن الرحلة وجد

يبدأ بالإنسان الكون ويرتد

(كلمات من الألواح ص ٣٣)

الغاية القصوى لرحلة النفس هي تلك المتجهة إلى الحقيقة المطلقة، فهي خطرات نفس وأشواقها وفرحتها، نلمس هذا في القسم الأول من قصيدة "كلمات من الألواح" حيث تمحورت الغاية في العودة إلى تلك البداية التي سجلتها الألواح، حين كان الكل واحداً، ثم جاء الانفصال، لتتبعه المجاهدة، فرحلة النفس التي لا تملك إلا ذلك الشوق الداخلي الجارف تواجه به عذابات الطريق، أما لغة الخطاب، فتلك الكلمة الشعرية التي تجاوزت صياغاتها الحدود الأولى وراحت تبحث عن التعبير المناسب لهذه المعاني، فالحقيقة مطلقة لا حدود لها، ولكن أطيافها تتجمع حول البحث عن طريق العودة إلى المنبع والمبتدأ، رحلة النفس والتوسل بالشخص المثال. تتجمع أطراف هذه الرحلة فنراها في محطات تجسدها هذه القصيدة المفصلية في تجربة خالد سعود الزيد، وسنرى:

التذكر:

صحبتك دهرا طويلا

. . . .

أحدث عنك، ومنك استمد الحديث حكاياته إلى سدرة،

مالها من نهاية

رحلة العودة:

فديتك أين حديث البداية ؟

فإني إلى مقلتيك أطير اشتياقا،

إذا خطرت مقلتاك بقلبي الضرير تفجر قلبي الضرير

وساح ليشهد ما حملت مقلتاك من السفن المثقلات

بكل المنى

فيا فرحة السندباد،

قفي يا سفين لقد عاد، يا بؤس ما يحمل الشاطئ

الخيبة:

لقد مات في قلبه الحلم الرائع

توارى الذي بيننا

كأن لم نكن واحدا

وتمتد عبر الدموع العيون إلى باطنينا كأن لم نكن واحدا

لقد مزق الليل أوصالنا

وبدد في الكون أشلاءنا

فلا أنت أنت ولا ذا أنا
ألملم من خلفك الذكريات
وأجمع أطرافها
ولم يبق إلا فتيل السراج
هنا في الضلوع كصارية متعبة
تلوح فتخنقها الريح تلوي الشراع لتخرق ألواحها

العزم من جديد:

ألا دونها عاشق شاحب الوجه وأعماقه معشبة
بآماله الخضر لا يعرف المستحيلا
يطاعن كل الخيول ويركض كل الجهات
ويحضن ألواحها ويشهد جيلا فجيلا
ونادى على الريح: يا ريح إني هنا
ألا أقلعي
لتبق لي المقلتان سفينا وبحرا جميلا

(كلمات من الألواح: (١٩، ٢٠، ٢١)

لغة جديدة، علاقات خاصة مستحدثة، ضمائر تومئ إلى مخاطب، رموز نابعة من طبيعة الكلمات المجددة، أو آتية من عمقها التاريخي أو الديني أو الأسطوري، تجربة تعتمد على الإيماء لا الإشارة المباشرة.

وتنداح رحلة النفس في كثير من قصائد المرحلة، فنجد هذه النفس التي أقلقتها الرحلة التي لا نهاية لها في قصيدته "دعها":

دعها فليس لمسرى عاشق أمد | طال السرى وحديث العاشقين غد
يا بعد ما تتمنى في ترحلها | من ذا يكابد ما تهوى وما تجد
لطالما هتفت أعماقها ونأت | بها المنى كل منأى دونه الأبد
فكلما قربت من منهل هتفت | بها الضلوع لقاص آخر يرد
حتام ينهبها في دربها ولع | وما يلذ لها معنى ولا بلد

(كلمات من الألواح. ص ٤٥ -٤٦)

إذن هو إطلاق النفس، المسرى، العشق، الأمد، المنهل، الورد، الشوق، الأحلام، الطريق، الرحلة والراحلة. إلى آخر هذه المرتكزات التي ستكون عدة شعر هذه المرحلة.

أما في "قمم وهمم" فإننا سنلمح تلك الرحلة التي استمدت معينها وتوسلت باللغة القرآنية، فإذا كان في قصيدة "دعها" السابقة قد افتتحها بالنفس اللوامة قائلا:

لوامة أبدا لا تهدأ..

كم صرمت الأيام أحلامها لكنها

لا تستكين..

فهذه النفس اللوامة جاءت في القرآن في مقام القسم العظيم: ﴿لَآ أُقۡسِمُ بِيَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ ۝١ وَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلنَّفۡسِ ٱللَّوَّامَةِ ۝٢﴾. (سورة القيامة آية ١) فإن في "قمم وهمم" سنجد أن هذا المدد القرآني يأخذ حيزاً واضحا:

حسبها والشوق سائقها | وشذا الأحلام طارقها
إنها لم تستكن أبدا | وحناياها مطارقها

... ...

لغد ترخي أعنتها	وغد والله حارقها
كلما ارتاحت لبارقة	ساقها وجد يسارقها
خلّفت في دربها همما	قددا سالت طرائقها
لو أرادت عيش ذي دعة	ما ارتضاها قط عاشقها
قمم من دون ما طمحت	وصوى لا عاش وامقها

(كلمات من الألواح: ٥٥)

الرحلة هنا توسلت باللغة القرآنية، نفس يسوقها الشوق، وثمة طارق يأتي وطوارق تحث، الطارق الآتي، "والسماء والطارق" هو الأحلام النابعة من داخل الأعماق، من منطقة اللاوعي، وتشتبك بالتمثل والتمني المندفع من منطقة الوعي فتشتعل الجذوة. أما الطوارق فهي عنصر الحركة تنبع من أبرز أضلاع الصدر، الحنايا، وهي مطارق داخلية، من الجسد الحامل لهذه الذات المتطلعة، لذا حضرت وهيمنت اللغة القرآنية في النص:

﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعَ طَرَآئِقَ وَمَا كُنَّا عَنِ ٱلْخَلْقِ غَٰفِلِينَ ﴿١٧﴾﴾. (المؤمنون: ١٧).

﴿وَأَنَّا مِنَّا ٱلصَّٰلِحُونَ وَمِنَّا دُونَ ذَٰلِكَ كُنَّا طَرَآئِقَ قِدَدًا ﴿١١﴾﴾. (سورة الجن الآية ١١)

وفي الحديث الشريف: **إن للإسلام صوى ومنارا كمنار الطريق.**

وستستمر رحلة بحث النفس دائبة، كلمة ومعنى وفكرة تتردد دون توان:

كم رحلة لرحلة

وقمة إلى قمم

خلفتها

دنوت منك قاب قوسين ولم

أعد أرى

(كلمات من الألواح. ص ٧٩)

نـاقـتـي أجـهـد الـسـرى	خـطـوهـا والـهـوى الـسُّرى
وسـؤالـي: مـتـى الـمـدى	يـنـتـهـي ؟ والـمـدى الـذّرا

(بين واديك والقرى. ص ٩٩)

الإنسان = المثال:

مــثــل قــد تــجــســدا	وقــديــم تــجــددا
... ...	... ...
لــيــس شــيء كــمــثــلــه	جـمـع الـحـسـن مـفـردا
حــشــد الــكــون كــلــه	فــيــه حــشــدا مــجــددا
واســتــدار الــزمــان فــي	ذاتــه، مــثــلــمــا بــدا

(بين واديك والقرى. ص ٨٧ + ٨٨)

للناس مذاهب في الوصول إلى الفكرة العميقة التي تهفو إليها نفوسهم وتكون هدى لهم، بعضهم يتعلق بالفكرة من حيث هي فكرة، ينجذب إليها مباشرة، ولا يثق إلا بأدواته الشخصية المباشرة، لا يلقي بالا أو لا ينظر إلى الوسائل أو الهداة من البشر أو المبشرين بالأفكار إلا من حيث هم وسيلة ينظر بواسطتها وليس من خلالها، وإذا تعلق بصاحب الأفكار فإنما تشغله الفكرة عن الشخص.

ولكن ثمة أناسا يثقون بقدرات الآخرين، ويرون أن المدارك العليا والأفكار السامية ليست مبذولة لأي كائن كان، فالوصول إليها يحتاج إلى الاقتراب من المتميزين من البشر الذين اكتسبوا مكانة سامية تؤهلهم ليكونوا هداة للطريق.

كان خالد سعود من أولئك الذين يقدرون قيمة الدور الإنساني في زراعة الأفكار أو إشاعة الإبداع، وكما نظر إلى الطبيعة الصامتة وتوسل بها للوصول إلى ما وراءها، فإنه سيتوقف في الوقت نفسه عند تلك الذات البشرية التي هي الأسمى والأكمل في الخلق. لذلك كانت سجية فيه أنه يرفع من شأن العظماء، ويهفو طبعه إلى إعطائهم مكانتهم والتأمل في أفكارهم والحديث أو الكتابة عنهم، لذلك عندما جذبه التأليف الأدبي انصرفت كتاباته إلى العناية بالأشخاص المبدعين: راشد السيف وعبدالعزيز الرشيد. وعندما عزم على كتابة تاريخ الأدب في الكويت قام بتعريفه من خلال المبدعين أنفسهم، فكان كتابه (أدباء الكويت في قرنين) وليس الأدب في قرنين، وجاء كتابه خالد الفرج مكملا لهذا الخط ويمكن أن نضم إلى هذا الخط عددا كبيراً من كتاباته عن المبدعين..

وفي شعره كان يهفو، أيضاً، إلى الحديث عن الذات البشرية المتميزة، فقد ظل يحلم بالكتابة شعراً عن الإمام علي بن أبي طالب، وشهدناه في مراحله الأولى يخص ذواتا معينة بقصائده، وإذا كان رثاؤه لعبدالناصر أو للشاعر عبد الله السنان فرضته المحبة والمناسبة، فإن قصائد أخرى جاءت الشخصية لذاتها وفكرها، فكتب عن العامل والشاعر والغريب، ثم تناول الشخصيات الكبيرة، فكان للغزالي نصيبه في قصيدة أثيرة عنده:

تتبارى شمس المعاني انقيادا لمراميك حين ترتاد مغنى
شامخات والحرف يسمو شموخا كلما كان للحقيقة مبنى
(كلمات من الألواح ص ٥٩)

فالشخصية العظيمة هي مبنى الحقيقة ومقرها الذي تهفو إليه نفس الباحث عن الفكرة العظيمة..

وهذا الملمح هو الذي سيتطور لتدخل الشخصيات الصوفية - الحلاج مثلاً - لتكون قاسما مشتركا مباشرة أو إشارة في مرحلته التي غلب عليها الطابع الروحي، التعلق بالوسيلة في أكرم مظهر لها، في الإنسان الكامل الذي يردم النقص أينما كان ويمسك بيد الهدى وصولاً إلى الطريق.

إن المعلم هو الخطوة الموصلة إلى الإنسان الكامل، صورة الشخص المثال، لذا لا يمكن الدخول إلى المدارك العليا إلا بالوسيلة المتمثلة في معلِّم روحي. والإنسان الكامل هو ذاك الذي رأى الجذوة الكبرى، من شهد سدرة المنتهى، وهنا تتخذ شخصية محمد ﷺ ملمحاً خاصاً في صورة هذا المعلم، تقف في منطقة النور في أكثر من تجربة.

يمكن أن ننظر لحضور المعلم الأكبر: محمد ﷺ في مواقع كثيرة، ليس فقط في المقطوعة المتميزة التي تشرفت باسمه: "محمد". (أنظرها في ديوان كلمات من الألواح) ولكن علينا أن نضم إليها القصيدتين: "صورة" و (ال طوى.. س) في ديوانه (بين واديك والقرى ص ٨٥، ص ٩١) فهذه ثلاثية تقدم لنا المعلم المثال، ويركز فيها على إشراق نبوته ومقامه:

ما لمعناه في الحقيقة حدُّ كلّ شيء من نوره مستمد

... ...

فهو ما بين ظاهر يتوارى   وهو ما بين باطن يستجد

قد مشى عبره الوجود سباقا   نحو غاياته التي لا تحد

... ...

وفي هذا المعلم العظيم:

قد تلاقى ركب السماء بركب ال   أرض في أحمد الهدى وهو فرد

(كلمات من الألواح. ص ٢٥، ٢٦)

لذلك تجلى التوجه إلى المعلم بقوله:

يا قبلة صلى لها الوجدان   ما أحلى شذاها

(بين واديك والقرى. ص ٩٥)

ومحمد هو الإنسان الكامل، تدبر قوله:

ما كنت إلا المنتهى   فيها وإنك مبتداها

... ...

يا واحداً في القبلتين   لأنت أول من بناها

(بين واديك والقرى. ص ٩٤، ٩٥)

وفي بحثه عن (الوعد الحق) يتقلب بين الشخصيات والرموز الدينية الأخرى، فيعايش النبي موسى في تلك اللحظة الفريدة في الوادي المقدس طوى:

فسائل بنا نار موسى وقد   أضيئت ولولاك لم توقد

(كلمات من الألواح. ص ٦٦)

وتندمج التجارب الكبرى، فتتداخل وقفة موسى الخالدة مع تجربة الحلاج، فتطل لغة الصوفية ومفرداتها الخاصة التي تتجاوز الدلالات القريبة إلى مجاهل الرؤى العميقة العصية على الفهم الذي يتعامل مع الأفق المسطح:

أفنيتني بك حتى لم أعد جسدا ورب مغتبط في جنة الجسد
وحسب مثلي افراد لسيده فليصعق الطود وليبق الهوى مددي
خلفت هارون في قومي فما حفظوا بيتي ولا صان قدس البيت من أحد

(كلمات من الألواح. ص ٧٩ - ٨٠)

وهكذا تحط الرحلة الإيمانية التي بدأت بتوجه ظاهري واضح، ثم سارت حتى دخلت منطقة ضوء مبهرة ولكنه ذلك الإبهار الذي ينقل المحدق به من استخدام البصر إلى استخدام الباصرة، وهكذا ولج خالد سعود هذا الطريق، يبشر به مرة، ويوغل فيه منفردا مرة أخرى، وكان في محاولته هذه يقدم تجربة انفرد بها دعوة وشعراً..

* * *

محمد الفايز (١٩٣٨ - ١٩٩١)

عرفته صحافة الستينات ابتداء بكتابة القصص القصيرة، ثم بدأ بنشر شعره. كان ينشر أعماله الأولى تحت اسم "سيزيف" حامل الصخرة الأسطوري. دخل بوابة الشهرة في شهر مايو سنة ١٩٦٤ حين نشر مذكرات بحار، التي نشرها حلقات في مجلة أضواء المدينة، وتلقفت الإذاعة الكويتية هذه المذكرات فأخرجتها في إطار إذاعي جذاب أكسبها

شهرة كبيرة، فقد كانت حدثا شعريا فريدا وإيذانا بإشهار شاعر كبير. توالى إنتاجه المنشور، فبعد نشره لمذكرات بحار في كتيب (١٩٦٥)، ضمها إلى ديوانه الثاني "النور من الداخل" (١٩٦٦) ثم توالت دواوينه: "الطين والشمس" (١٩٧٠)، "رسوم النغم المفكر" (د. ت)، ذاكرة الآفاق (١٩٨٠)، لبنان والنواحي الأخرى (١٩٨٠) حداء الهودج (١٩٨١)، خلاخيل الفيروز (١٩٨٤)، "تسقط الحرب" (١٩٨٩)، خرائط البرق (١٩٩٨).

جاء عمله الكبير، مذكرات بحار، لا ليقدم فقط مقطوعات جميلة ذات مستوى عالٍ في الأداء الشعري، ولكنها حملت ملمحين أساسيين، أولهما تلك الصياغة الحديثة التي تعتمد شعر التفعيلة وتعتصر أجمل إمكاناتها الدرامية، فكانت تمثل دفعة كبيرة لهذا التيار في منطقة الخليج.

أما الملمح الثاني فهي أنها دخلت مجالاً جديداً هو القصيدة الطويلة، ذات النفس الملحمي، فقد جاءت في عشرين مذكرة متتابعة، كل واحدة منها تقدم جانباً من جوانب حياة بحار يروي تجاربه ويبدي خواطره، وترتبط هذه المذكرات فيما بينها بخيط مرن، لا تعتمد الترابط المنطقي لما يروي، فكل مذكرة تروي جانبا من مشاهد حياته أو تسجل ذكريات أو تومئ لحكاية، وفي المجموع تتشكل رؤية متكاملة مستفيضة لجوانب عديدة متنوعة. فقد حرص الشاعر أن يربط هذه المذكرات من خلال الروح العامة مستفيداً من طبيعة المذكرات حيث تسمح بالتنقل ولا تتقيد بوحدة الحدث الواحد المتنامي، فتقدم هذه أحداث ومواقف المذكرات من خلال صور متنوعة حرة، وتبقى بعد ذلك الروح الواحدة الشاملة التي تنتظم وتهيمن على مجمل النص، فقد هيمنت رؤية محلية أصيلة،

فجاء منظور التصور وزوايا النظر ومفردات التعبير ذات خصوصية تجسد أصالة الشاعر وجدة نظرته وإحاطته بموضوعه وتفصيلاته الدقيقة. وجاءت إيحاءاته من الأصيل الآتي من أعماق البيئة، بدءا من اختياره للبحار، الشخصية النمطية للإنسان في منطقة الخليج والمرتبطة بتاريخه وطبيعة حياته القاسية والتي بدأت صورتها تختفي؛ بسبب ثروة يسّرها تدفق النفط فأوشكت على تغطية أو حجب هذا الملمس الأصيل فكان الاتجاه إلى إحيائه والتغني به وسيلة من وسائل شد الإنسان إلى تاريخه وانتمائه لأرضه.

اختار الشاعر، في دخوله لموضوعه، جانباً من أعمال البحار، هو الغوص على اللؤلؤ، وهو أكثر المهن الموغلة في القدم في هذه المنطقة، وأكثر إيحاء وربطاً بالواقع المر، وتسجيلاً للمعاناة، وهي معاناة محفوفة بمخاطر جسيمة، فالغوص مجهود مضن، فيه استنزاف للجهد وهامش كبير من المخاطر:

وهل انزويت وراء هاتيك الصخور؟
في القاع (والرماي) خلفك كالخفير
يترصد الغواص • هل ذقت العذاب ؟
مثلي وصارعت العباب
أمسكت " مفلقة " المحار ؟
في الفجر مرتجفاً لتكتمل القلادة
في عنق جارية تنام على وسادة..

(المجموعة الشعرية. ص ٧ – ٨) [٢]

نجده هنا يقارن بين حالين يبين فيها أحوال من عاش العذاب وهو ينضد عقد الزينة، و تلك التي تسترخي على الوسادة الريشية، في حضن السيد الدافئ. المقارنة كاشفة معرية هذا الواقع. استمد صوره من الوسط الذي اهتم بتسجيله، فعندما يصف البحار في حالة الألم يعطينا صورة جمع أجزاءها ورتبها بعد أن انتزعها من العالم نفسه الذي جعله محورا لهذا العمل الضخم. ونلاحظ ذلك التجسيد للألم من خلال مفردات مستمدة من البيئة نفسها:

الشمس في عينيه ماتت مثلما مات العبير
والنور في بيت خلا لولا حصير
وفتيل مسرجة كأهداب الضرير

(المجموعة الشعرية. ص ٢٥)

نلامس هذا التآزر بين انكسار النفس من الداخل، ودلالة الصور (موت الشمس والعبير)، وليست هذه التشبيهات إلا تجسيدا لموت الحياة السريع في داخله. وهذا الموت أحاط بالأشياء من حوله (البيت خلا لولا حصير) و(مسرجة) كأهداب ضرير. وهي أهداب ليس لها من معناها إلا الاسم والشكل، وكذلك فتيل المسرجة. فهو إذن يقدم انتهاء النورين: نور النفس والنور الحقيقي.

في هذا التناول تلاحم بين الموضوع ومصادر صوره اللصيقة والمنتزعة من الوسط، فيتحقق تناسب بين الموضوع وطريقة أدائه. ونجد أيضاً أن في المذكرة الخامسة ستبدو واضحة صور التقابل بين الظاهر والباطن، الظاهر الذي حاول البحار أن يتظاهر به، والواقع الأليم الذي يعيشه، فيلجأ إلى خلق الصور المناقضة من خلال سؤال دال:

لم تنبت الأرض الزهور

وعظام موتانا بها ؟ . . .

وتكون هذه الإشارة مدخلا لتشكيل حكاية تتوالى أحداثها، فتبدأ جزئياتها بالظهور بدءا من هذه الإشارة، وصولاً إلى سؤال آخر يعقبه عرض لحقيقة، وصولاً إلى الحالة الراهنة، هذه الضربات المتتابعة، تأتي لترسم عالماً كاشفا آلامه:

السؤال:

اين الحبيبة ؟

الحقيقة:

ماتت من الجدري "طيبة"

آفاق الآلام في صيغة السؤال النداء:

من يشتري كل المحار ؟

من يشتري كل البحار ؟

بعيون طيبة يا نهار ؟

(المجموعة الشعرية. ص ٢٥)

عند التأمل في هذه جزئيات هذه المذكرة، ومثلها غيرها، سنلاحظ هذا الانسجام بين المبنى والمعنى، سنجد: المساء - الشمس التي ماتت مثلما مات العبير - البيت الذي خلا - فتيل مسرجة كأهداب الضرير - الموت. كلها صور بسيطة ولكنها في الوقت نفسه تمثل حزمة لمعنى متجذر، فيه الظلمة والانطفاء وجوهما المسيطر الذي يتابع عناصره وتتكامل فيما بقي من المذكرة.

تقدم كل مذكرة أحداثها جامعة بين النفحة الغنائية في القصيدة والملح الإخباري والحكائي الذي يفترض احتواء أسلوب المذكرات عليه.

إن شخصية البحار تحوي في داخلها جوانب عميقة الدلالة تمكن الشاعر المقتدر من مد سياحته إلى دروب لا تحد مجانيها، وميزة هذه المحاولة انها استطاعت التخلص من السائد على الساحة الأدبية آنذاك من استحضار الرموز العالمية معتمدة على التكوين الثقافي لا التأثير الوجداني الملتصق بالمتلقي.

إن المذكرت التي توزعت في ثماني عشرة مذكرة، كل واحدة منها تقدم مشهدا من مشاهد حياة البحار، سواء في سفره أو غوصه، وهما مجالا العمل الأساسي في الكويت والخليج، قدمه من خلال رؤية مقاربة أحاطت بالتفصيلات الدقيقة وكشفت عن وجوه لتجربة عميقة، وكثفت هذه الإشارات والحكايات مواقف حياة، في إطار شعري ارتفع إلى مستوى متميز يثير عجباً ويحدث انفعالاً ويحرك عقلاً متأملاً، وتتجلى تجربة شعرية فريدة في موضوعها وبنائها، وجمعها الموفق بين طبيعة محلية التجربة وعمومية التناول الشعري.

هذا الدخول المتميز للفايز جعله يصبح قطبا شعريا أساسياً شغل حقبة الستينات وما تلاها، وكان شاعراً ثر الموهبة متوهجا فجعل همه في شعره، وتفرغ له بعد ذلك فلم ينشغل بغيره؛ فكان هذا عاملا مساعدا جعل شاعريته تتفتح فاستغنى عن الاسم المستعار "سيزيف"، وراح ينشر باسمه الصريح. وتوالت تجاربه اللاحقة التي عاد فيها إلى كتابة الشعر العمودي بكثافة، إلى جانب مواصلة كتابته لقصيدة التفعيلة، وفي تجاربه العمودية يستكمل رحلة

البحار في ديوانه الثاني "النور من الداخل"، ويبدو هذا في القصيدة المركزية التي افتتح بها الديوان:

كثبان رملك واحة معطار

وأجاج بحرك سكر وبهار

* * *

عريان يمنح لؤلؤاً وقلائداً

لولا حبال مسدت وإزار

عيناه تحت دجى العباب نهار

ويداه تحت سرى الشراع منار

(المجموعة الشعرية: ٨٤ - ٨٥)

في هذا الديوان تطل مقدرة الفايز على تمثل الحداثة ولغتها وطريقة تناولها من خلال نظام القصيدة المتوارث الراسخ، فتتبدى مقدرته وإحاطته به، فيمتد نفسه الشعري وتبرز عنده لغة خاصة فيها تناغم مع عمق تجربة وشكل القصيدة العمودية حين يلجأ إليها مستغلا إمكاناتها، لغة ترتفع بمستواها مستقطرة كل إمكانات الشكل.

ويتشكل في هذه القصائد موقف متلائم مع منطلقات الستينات الفكرية التي تعتمد الالتزام بقضايا الإنسان وطبقات المجتمع الفقيرة، فانسجمت بعض تجاربه وصوره مع هذا المنطلق فقدم رؤية تجسد التعاطف مع هذه الطبقات أو يرتفع شعر الدعوة إلى قيم محددة، فالشمس مثلاً نموذج للملك العام المشترك بين الناس من حيث القسمة الاشتراكية:

والشمس ما ضاءت ليشرب نورها

قبر ويسكن شرقها حفار

الشمس للبحار حيث شراعه

وحباله والبحر والمحار

الشمس للبدوي حيث جماله

وحداؤه في البيد والاشعار

الشمس للخباز حيث عجينه

وغناؤه ورغيفه الدوار

(المجموعة الشعرية. ص ٨٧ - ٨٨)

ويجمل هذه الوقفة بلقطة دالة منتزعة من الجو الذي دار حوله، البيئة البحرية التي كانت محور مذكرات بحار، فينتزع من هذه البيئة لقطة دقيقة تشكل صورة تجمع بين البعد المادي والأثر العاطفي المشكل في وجدان ومخيلة ابن البيئة البحرية كما في هذه الصورة التي تجمعت فيها عناصر مرئية مألوفة؛ عندما تنطرح سفينة مهجورة، والهجر فيه حزن وشجن وإهمال، ويتجلى هذا الإهمال في ذلك الصدأ المنبعث من مسامير على ألواح؛ فكانت الصورة تقدم لنا دمعة مسمار، وبهذا التشكيل يبعث فيها مشهدا معبرا ودالا على معنى، يقول:

وعلى الضفاف سفينة مهجورة

يبكي على ألواحها مسمار

(المجموعة الشعرية. ص ٩١)

يتجه محمد الفايز في ديوانه "الطين والشمس" إلى مقطوعات تكمل الخط الذي بدأه في الديوان السابق، ولكن موضوعاته امتدت وتشعبت،

خرجت من الإطار المحلي القديم، فامتد البصر إلى آفاق التأملات المطلقة، يتوقف عند التاريخ في عموم أحداثه، قصيدة (قصة التاريخ)، وينتقل إلى وقفات وصفيه أو تناول عواطف مطلقة غير محددة. ولكن البارز في هذه التجارب ذلك التوجه الواضح إلى العناية بالجماليات المجردة، فقد انصرف إلى التأنق والعناية بالتركيب الفني والتركيز على لغة التصوير الشعري. أخذ ينحت أبياته نحت من يعتني بالجزئيات والتفصيلات التي تعنى بجماليات التعبير واختيار لغة التجسيم والعناية بالصياغة التي تدق وتتركب لتدل على بناء شعري يعنى بالعلاقات المستجدة بينها والتي أخذ ينثرها ويحشدها حشدا متفاعلا، فهذه مقطوعته "نداء" تقول:

يا راعف الرمل، يا برقاً تألق من
صخر ويا جدولاً أمواهه نار
ويا نزيف صحارانا التي انتفضت
كما تحرك تحت الثلج منقار
ويا جبالاً كبقيا من عمالقة
كأن أعينهم في البيد أقمار
ويا مكاناً خلا إلا لنائحة
من الرياح وإلا ذلك الغار

(المجموعة الشعرية: ١٣٣)

إن التدقيق في صور بيت واحد من هذه الأبيات يرينا هذا التجاور المعتنى به، وتشكيل التناسق من مظنة التنافر، وتجميع جزئيات مما نرى، فالرمل الراعف جمع بين السيولة والخشونة، بين الصخر الساكن

المستقر بالبرق المتألق والجدول البارد بنقيضه النار ولهبها، ومنها إلى الصحراء الملتهبة التي جاءت انتفاضتها مثل تحرك منقار تحت الثلج. وهكذا تقدم لنا نصوص هذا الديوان - وما تلاه من دواوين - هذه التشكيلات الجمالية المتأنى في صياغتها والتي لا يخلو منها بيت. لقد خرج الفايز من مرحلة توزيع الاهتمام بين الموضوع وصياغته إلى توجه أساسي نحو الصياغة التي تحولت إلى بغية الشاعر الاساسية وكأنه كان يعني نفسه حين قال بالطريقة ذاتها:

هي جذوة وغدا تصادف قابسا

سينير مشعلها الكبير حنادسا

وأنا وأفكاري كقاذف زورق

في لجة وكمن يسير معاكسا

(المجموعة الشعرية: ص ١٣٤)

لقد حدد الشاعر علاقة مجسدة في هذه الجذوة التي تنتظر قابسها لتنير وتتوهج، ثم يقترب من التصريح حين يشير إلى طرفين: ذاته و أفكاره اللذين يقدمهما في صورتين، إحداهما صورة تجسيد وتصوير: زورق مقذوف في لجة. والثانية مباشرة. لقد حرص على إثبات أن الشعر قول خاص، وهذه الخصوصية تتمثل بالعلاقات المستجدة بين الكلمات والجمل، أو بالصور المركبة التي يتداخل فيها ما نراه ونحسه وبما نعبر به، وأن هذا العطاء الفني هو - كما يقول - خيال راعف:

هيهات ما غاض الشروق ولا انتهى

ذاك الخيال الراعف المدرار

(المجموعة الشعرية. ص ١٥٢)

هذه هي النزعة الجمالية التي أمسك بها محمد الفايز وراح يشكل شعره على أساس منها، يلامس الموضوعات التي سبق له أن تناولها أو يدخل في تجارب جديدة تساعده على التركيز على هذا المنزع الجمالي البحت الذي اطلقه بطريقة مباشرة في ديوانه الثالث "رسوم النغم المفكر" الذي يقدم فيه ثمانية وسبعين نغما، مقاطع شعرية متفاوتة في الطول ولكنها تميل إلى التركيز، وإن كان بعضها يطول حتى يصل إلى ٢٤ بيتاً، بينما قد يأتي نغم في بيت واحد. ولكن الغالب عليها تلك الوقفات التي لا تعتمد المباشرة بالفكرة، أما لغتها فتحلق مندفعة نحو جمالية مطلقة:

ذهبتُ مع الألوان حتى كأنني
أرى أثري في كل لون ورونقي

(المجموعة الشعرية: ١٧١)

تأتي مقاطع ووقفات تذكرنا باللزوميات دون التقيد بقيودها الفكرية الشكلية، هي وقفات شاعر يغني ويفكر، لا شاعر متفلسف. وإن كان عنوان "رسوم النغم المفكر" يحاول أن يوحي بذلك الفكر الساكن في أعماق الشاعر ولكنه فكر جمالي تتوارى غاياته خلف شكله، أو لا تكون بارزة ناطقة بتوجهها الفكري بوضوح كما في مذكرات بحار أو في ديوان "النور من الداخل" مثلاً، يصف هذه الحالة بقوله:

تجسمي تجسمي
يا فكرة في نغم
يا جسدا كأنه
مبرعم في برعم

(المحموعة الشعرية. ص ١٧٣)

لقد تشبث الفايز بهذا الخط الذي راح يتنامى معه، يعتمد التنويع والتجريب ولكن في إطار هذا التوجه العام، الذي يعتمد على نثر التشبيهات والاستعارات والألوان البلاغية المختلفة، كأنه يعيد ويحيي تشكيلات عوالم أبي تمام بخصوصيتها، ونفاذ حس المتنبي وجرس البحتري:

تلفتي يلتفت عطر وينسكب
ضفيرة هذه الشقراء أم ذهب
كأن زخرفها النشوان منحدر
غنّى وأورق في أنحائها العنب
تلفتي فمكاني مثلما فرغت
كأس تحجر في أنحائها الحبب
تلفتي فالحروف الخضر ظامئة
كأنها سرب أطيار بها سغب

(المجموعة الشعرية. ص ٢١٥)

الشاعر لا يجري وراء وهم التعبير العاطفي ولكنه منشغل بتشكيل الصور التي تمثل أمامه حالة التلفت. إنه يشخص ويجسم من خلال لغة شعر منتقاة. ولا تخرج قصائده عن هذا التوجه ولكنها غنية بذلك التميز في الاختيار والتأنق في التعبير والجدة في العلاقات التي ينحتها نحت مقتدر تحس أن وراءها استغراقا في التأمل والتفكير ومن ثم التنضيد:

رسوم أعضائك السمراء أجنحة
من اللهيب تمادى فوقها الضرم

سمراء كالأكؤس الملأى كآنية
يمدها العطر والإشراق والنغم

(المجموعة الشعرية. ص ١٧٣)

ويتابع هذا الخط في دواوينه اللاحقة، ونلمس محاولات لإعطاء الفكرة حيزها دون أن تغيب نزعته الجمالية، كما نلاحظ في هذه اللقطة - عندما يكتئب النهر - من ديوان "بقايا الألواح":

ولم أر قبله نهرا كئيبا
كأن ضفافه قلق الضلوع
فهل للنهر كالإنسان شوق
فإن الماء من بعض الدموع

(المجموعة الشعرية. ص ٢٨٨)

يبدو هنا النزوع إلى المعنى المنفرد الذي شد الشاعر إليه والمتمثل بتلك اللمسة الرابطة بين حزن البشر وحزن النهر، والماء والدموع. هذه اللقطة الموحدة بين الإنسان والطبيعة تأطر برسم متأن، فيه جدة التصوير مثل: "كأن ضفافه قلق الضلوع".

في ديوانه "ذاكرة الآفاق" تتجلى قصيدة الحداثة مع بروز الجانب القومي وتحولات الحياة من حوله، يرصدها ويتابعها، يقول في "قراءة الأشياء المختفية":

أمسى يزحف بين العهدين
ينزف بين العهدين

صار الماء

وصار النار

وصار الما بين

من يرفس خاصرة الشاعر

يلمس قلبين

(المجموعة الشعرية. ص ٣٥٩)

ويبقى همه الجمالي حاضراً بقوة يلجأ إليه دائماً، فنلاحظ كيف أنه يرسل الأبيات مطلقة دون أن يلتفت إلى تحديد الهوية الخارجية للقصيدة، فلا عنوان ولا تحديد أو أرقام، ولكن مقاطع تتالي كما في ديوانه "من خلاخيل الفيروز" الذي تمثل المقاطع لقطات منفردة، وفي الوقت نفسه تتبع ما سبقها دون فواصل حادة، فكل مقطع يستقل بحيزه ويتصل بغيره في إطار عام بما سبقه ولحقه، فهي تصدر عن نفس واحد متصل.

كان المفترض مع هذه النزعة الشعرية أن ينحصر الشاعر في هذا المجال، ولكن موجات الأحداث في الثمانينات، ودوافع المشاركة، باعتبار أن الشعر صوت لابد من حضوره، نجد أن الفايز يتقدم بحذر نحو المشاركة والتفاعل مع تقلبات الأحداث فتأخذ حيزاً كبيراً من شعره، ففي الوقت الذي يكتب فيه عن بغداد في حربها مع ايران نجده قدم جانبا من اهتمامه لمأساة لبنان التي شغلت مساحة كبيرة من ديوان "لبنان والنواحي الأخرى"، ولعل هذا جعله يتبعه بديوانه التالي "تسقط الحرب"، ويبقى صدى هذه الحرب مسجلاً في ديوانه الذي صدر بعد

وفاته "خرائط البرق" ١٩٩٨. والذي هو استكمال لديوانه السابق عن لبنان:

قال وما لبنان قلت رسولة ... بعثت لتتلو آية الميعاد
بل جذوة أخرى بأرض لم تزل ... نيرانها مرفوعة بعماد
رفعت كلافتة بريق ضيائها ... كرسائل ودخانها كمداد
وكأنما الحجر القديم مجامر ... وقفت لهذا الليل بالمرصاد

كانت الحرب عبثية وموقفه منها واضحا ؛ فهو يكاد يخصص جهده كله في السنوات الأخيرة للكتابة في هذا الموضع، كانت الحرب هاجسه، ولم يك يدري أن هناك قادما هو أدهى وأمر يتولد من رحم رغبة الحرب والدمار، فبينما كان صوته يعلو ضد الحرب، كانت عدة الحرب قد اكتملت فدخل جيش صدام الكويت غازيا، فعاش الفايز ثمانية شهور تحت الاحتلال. وعندما تحررت الكويت، وبعد ثلاثة أيام، وآثار الدمار والظلام لا يزالان هما المناظر البارزة، وفي أول جمعة بعد الحرب ١ مارس ١٩٩١ داهم الأجل فجأة محمد الفايز، وكأن الحرب أبت إلا أن تختم أيامها بموت شاعر.

* * *

عبد الله العتيبي (١٩٤٢ - ١٩٩٥)

أستاذ جامعي. أصدر ديوانين: مزار الحلم ١٩٨٨، طائر البشرى ١٩٩٣ [٣]. تميز كذلك بكتابة الأغاني والأوبريتات الوطنية، من أشهر أعماله في هذا المجال: أنا الآتي، الزمان العربي، حديث السور،

أوبريت صدى الماضي ومواكب الوفاء. وكان آخر أعماله قصيدته المطولة: قال المُعنى الذي نشرت بعد وفاته (١٩٩٦).

مؤلفاته: شعر السلم في العصر الجاهلي (١٩٧٥)، دراسات في الشعر الشعبي الكويتي (١٩٨٤). عبد الله سنان: دراسة ومختارات ١٩٨٠ (بالاشتراك).

في منتصف الستينات، (خريف ١٩٦٤) وعندما كان الرائد الكبير بدر شاكر السياب في أيامه الأخيرة في الكويت نشرت قصيدة "صلاة من أجل السياب" لعبد الله العتيبي، وفي الفترة نفسها انطلق له نشيد وطني: (أنا يعربي) غناه شادي الخليج. مثل هذان العملان إيذانا ببروز شاعر سيكون له صوته الخاص في الساحة الشعرية، فبهما حدد هذا الشاعر الجديد المجالين الخصبين اللذين سيخوض غمارهما، وسيحظيان بدفعة قوية إلى الأمام بفضل شاعريته ووعيه بعصره ومتغيراته.

جاء هذا الصوت الشعري بنفس متفرد ولغة جديدة معاصرة ذات حساسية خاصة استطاعت أن تتعامل مع حقبة كانت تقلباتها الفكرية والفنية والسياسية وتداخل مفاهيمها تعصف برؤوس كثيرة. استطاع أن يضع اسمه ضمن أسماء شعراء الكويت المتميزين في الربع الأخير من القرن العشرين.

رسالة الشعر ونقيضها:

إن مدخل الرؤية عند عبد الله العتيبي وأهميتها إنما تأتي من التعلق بفكرة تحتوي صاحبها فلا يملك لها ردا، بل استجاب لها، فقام بتسجيل ذلك التفاعل الحي بين الإحساس الخاص والعام، لقد كان

واحداً من جيل آمن بفكرة سامية، فهو يملك الوعي الذي يجعله يتبين ويتوقف عند مناطق الجفاف من حوله، فحينما تستبد قوى الظلم والظلام، فيجف نبع العطاء ويرحل الضياء عن عالمنا يتصدى له بقوة، فالشاعر اليقظ عندما تسخطه الجوانب السلبية في هذه الحياة يبادر ليكشفها شعريا:

لملم ضياءك وارحل أيها القمر عن بلدة مات فيها الحب والبشر
دع ليلها أرمد العينين تسكنه جحافل البؤس والأوهام والضجر

(مزار الحلم: ١٦٧)

إن المشاهد السلبية في الحياة التي استوت أمام عينيه صورا وأطيافا وضعت أمام بصيرته معنى نفاد العطاء والجفاف والضمور، وقصيدة "غابة الملح" رؤية تتفحص وتشاهد مكونات النور التي راحت ترحل عنا بعيداً، ولم تكن غابة الملح إلا ذلك الحصار الذي يحيط بالإنسان العربي حيث القيود التي تتجمع حوله:

مثلما يفقد الشهاب ائتلاقه لم يعد ينتمي لأي انطلاقه
كلما آنست خطاه طريقا ردّه المنحنى ككاس مراقه
علموه الإغفاء حتى تساوى خدر الحلم عنده والإفاقه

(مزار الحلم: ٨٥)

ويبرز بقوة عنده موقف الشعر من حركة الحياة، هذا الموقف الذي تمثله ومن ثم قدمه من خلال قصيدته "الشاعر"، وهي واحدة من قصائد ثلاث خاطب فيه صديقه الشاعر يعقوب السبيعي، في هذه القصيدة تجسيد للحالة الشعرية بواسطة صور منتزعة من داخل التجربة

وواقع المعاناة، ولذا فهي صالحة كل الصلاحية لتقدم لنا المعنى الدال على حقيقة الشاعر كما يراه العتيبي، ولعله أيضاً دال على تصوره الخاص للشاعر كما يحسه في نفسه. وفي هذا الغوص وصول إلى فكرة الشاعر- الإنسان.
في هذه القصيدة يضع الشاعر في موقعه المتجاوز والمتخطي للواقع والمعادي للسكون. تبدأ الرحلة مع الشاعر من عوالم ومجالات خاصة، وأول هذه المجالات تلك العلاقة الخاصة بالخيال، وهي ليست علاقة عادية، فهو يقدمه لنا وقد تجاوز الخيال البشري العام إلى خصوصية الخيال الشعري الذي يصبح بفضله الشاعر متبوعا وليس تابعا، وتبدو لنا في هذا المقام علاقة معكوسة، فحلم الشاعر متقدم سابق للخيال:

راحل حلمه يسابق عينيه ويمشي على خطاه الخيال

(مزار الحلم. ص ٦١)

وتتوالى خصوصيات تمتد مساحة فهمها فتتجمع فيها حزم من إشعاعات المعرفة الشعرية والتي نراها تأتي وقد تعددت أزياؤها وكلها تحمل طبيعة الشعر الذي يتجاوز المألوف دون أن يكون هذا التجاوز حلية أو لعبة أو فضاء أجوف. الشاعر هو من (... يغفو في راحتيه المحال) أو:

هو والليل والرياح نجوم شدّها في مداره الترحال
سكبته الأقدار في لجة الدهر جراحا نزيفهنّ الكمال

(مزار الحلم. ص ٦١ - ٦٢)

لقد أقام لنا مبنى شعريا قائما على هذه العلاقة الخاصة، التي تعطي معنى الغموض "الليل"، الحركة والتغيير "الرياح"، ثم السمو المشع،

"النجوم" . ثم يجمع كل هذه في مدار عالم الأقدار والغيب، وصولاً إلى تشكيل علاقة بين نزيف المعاناة والطموح إلى الكمال الذي لا يتحقق إلا بالجراح النازفة. وهذا الكمال هو شوق لكمال الرؤية المتسامية، لذا ينطلق يجلده شوق هو اتساع العاطفة، وسؤال يعني اتساع المعرفة. وهكذا تطرد صورة الشاعر بين أحوال شتى؛ الشاعر بصفته ممثلاً للشعر، أي أنه مطلق، عام، سام، مستشرف، مكتشف ومتجاوز، رائد، فوق الواقع، مع الحلم، هو صورة الكمال التي أريدت له.

وعندما نتابع هذه المحاورة الشعرية نجد العتيبي يقدم لنا "فرحة الشاعر" ، طفلة حلوة أغفت بأحضانه، ويكتمل حضور الشاعر المتميز في تلك الصورة الحلم أو المثلى، فهو: غاسل للحرف في بحر الضياء ومطهر له، وغاسل للحزن بالفرح النشوان، وفيه تجلى سمو النغم، فالشاعر محرك لربابة العشق، ونلمس شفافية اللون حيث تحسده كل الفراشات على إشراق ألوانه. أما أعماقه فهي العطاء الفياض، كمورقة لأجمل الطير تشدو فوق أغصانه، وفيه دفء المكان الآمن حيث أحلام الحسان زوارق تشتهي دفء الشطآن. هكذا بدت فرحة الشاعر، تعبير بالصورة و تحليق بالمفردات.

ويستكمل صورة الشاعر في القصيدة التالية "وردة القلب" ، فنجد حربا على الجفاف العاطفي (لا تدع للجفاف وردة قلب)، وهو أيضاً حرب على الحزن (لا تدع أدمع الأسى تتراءى بعيون بألف حلم كحيلة)، وغيم يهمي (ليرى العشب في الحياة سبيله) وقدره أن يسوق ركب الأماني في الدروب المستحيلة، وهو في مجمل رسالته حامل لهداية من نوع خاص حينما يلملم الشوق صانعا منه شراعا لهذا العالم.

إن هذا العرض والتحليق والتسامي وراء فكرة الشاعرية تتجلى أهميتها عندما يقدم لنا من جهة أخرى الصورة المناقضة، فهذه الصورة النقية للشاعر قد تتحطم على يد من لا يحفظ للشعر رسالته ونقاء كلمته، فتطل وجوه معتمة تحيط وتلطخ الوجه الشعري النقي. هذا المسلك يثير الشاعر المعتز بفنه، لذا يبدي سخطه على هذه السلبية المظلمة. ويأتي هذا السخط في صيغة سؤال:

ومن أحال الشعر محظية تباع في سوق الخنا والسفاح

(مزار الحلم. ص ٣١)

سقوط كلمة الشعر، وتحوله من ثورة تغيير وهزة عنيفة تحرك السكون إلى نقيض رسالته، فيصبح سلعة تباع إنما هو طعن في سموه وإسقاط لعزته وتفرده، فتحوله إلى (محظية) يستدعي إلى أذهاننا سقوط الإرادة وتغير الوظيفة وانحدارها. وإذا كانت هذه الكلمة - محظية - مشبعة بدلالات السقوط، فإن وضعها في إطارها المناسب يكتمل بفكرة (البيع)، أي التدني إلى مستوى السلعة الرخيصة، ثم يزداد تدنيها وانحدارها ليصبح مكانه (سوق الخنا والسفاح).

إنه يقدم هذا الجزء الشائن من واقع الشعر في صورة مباشرة لهذا الشعر الذي يقدمه شاعر ساقط يستحضر نوعيته من خلال مشهدين متتابعين، أولهما سؤال لشاعر مدع لبس جلباب النضال:

سلو شاعر الكدح والبؤساء

من أين جاء !؟

بتلك الغيوم التي حملته:

لأعلى العواصم..

أغلا الفنادق..

أحلى النساء

ليكتب فوق ضفائرهن

نشيد الفداء !!

(مزار الحلم. ص ١٢٧)

أما المشهد أو الموقف الثاني الذي يناقش فيها مأساة الشعر وسقوطه على يد المدّعين فيتجلى في تلك المناجاة أو الوقفة الكاشفة لهذا التردي، هي وقفة بين يدي المعري صاحب الإحساس الطاغي باللاجدوى، فيستظل شاعرنا بظلاله ليتحدث عن النقيض المضحك والمؤلم عما هو مجدي في هذا الزمن، هو عزف على الوتر نفسه، فالمعري كان عنده الإحساس الطاغي بالفساد والفناء، وهو فناء يتحكم في الحياة. أما العتيبي فقضية الفساد هي القضية التي تقف في المقدمة عنده. هذا الفساد الذي ضيع حملة القيم العليا ومن ثم قامت حالة اللاجدوى.

وتجاذب الشاعران أطراف الواقع، فإذا كان المعري يرى أنه لا شيء يجدي، فإن شاعرنا يرى كل شيء فاسد أضحى يجدي في هذا الزمان. وهذا العرض المناقض في الدلالة وتحولها من (غير مجد في ملتي واعتقادي) إلى (كل شيء يا شيخ أصبح يجدي) يقدم وصفا متطابقا لحالة واحدة، فنفي الشاعر الأول - المعري - لما هو غير مجد يساوي إثبات الثاني - العتيبي - لما هو مجد ومن هذين تكتمل دائرة نقد الواقع. المعري هنا ليس قناعاً يستعيره الشاعر، إنما هو محاور يستكمل

بمعيته ما قد بدأ به. هي إذن مناجاة جاءت على حقيقتها وليست تواريا وراء الوجه الآخر فلا يتحدث عن الزمان إلا بين يدي حكيمه المعروف:

يا حكيم الزمان، هذا زمان ظاهري العلا، سحيق التردي
بدّلت أفقها النجوم وباتت ساهرات على شفا كل لحد
... ...
من جراح الزمان نحن أتينا بوجوه شدت على غير ودّ
... ...
كبر المحبسان فالدرب أعمى قيدتنا صروفه أي قيد

(مزار الحلم. ص ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤)

هذا زمان يضيع فيه الشعراء ويتراجع حملة الفكر فتضيع رسالة الشعر، ومن ثم تُفقد تلك النوعية الخاصة من أولئك الحاملين للكلمة النقية والفكر البناء والشعر الصافي والهداية والروح والحب والعدل. وسط هذا الضياع أصبح من المحتم أن نرى هذه المشاهد الآتية: نرى الحلاج، وهو صاحب الوجه العميق الموحِّد "يبيع الوجوه"، وعروة بن الورد، الداعي إلى الذوبان في الإنسان الآخر، "يبيع الصعاليك"، وأبو ذر الغفاري، حامل همّ العدالة الاجتماعية، أصبح "يوم حرب الثغور سمسار نقد". أما المتنبي ولبيد، وهما قمة الإبداع وبهما تحقق شموخ البنية الشعرية المتقنة، "فيعرضان الأزياء في قصر عبد" أي أصبحا عارضين للشكل والزيف والبهرج. أما المحب المتفاني، قيس بن الملوح، "فإنه يبيع ليلى". وتكتمل الصورة في المعري نفسه "الذي يعرض أسمال مجد".

وهكذا سجل العتيبي ضياع رموز الصفاء الفكري ولم يبق في ساحة الشعر إلا شاعر يبيع وهم النضال، وآخر كان ضد السلاطين وضد العشيرة فأصبح الآن ساكناً في قصر الأميرة !. وإذا كان هذان هما شعراء المرحلة فإنه من الحق أن نقول معه:

كل شيء يا شيخ أصبح يجدي ما عدا العوم في بحار التحدي

(مزار الحلم. ص ١٣١)

هاجس السؤال:

كثير ما يختار الشعراء توجهات أسلوبية أو معنوية يتوقفون عندها ويأنسون إليها بين حين وآخر، ولعل هاجس السؤال يمثل وقفة من هذه الوقفات التي نلحظها عند العتيبي. إن التصدي للسؤال يحمل معه عادة جواباً ضمنياً، لأن المعرفة الشعرية التي يدور حولها السؤال الشعري لا تستدعي جواباً واحداً محدداً، ولكنها مغامرة طرح الأسئلة التي تقدم عالماً متراميا من مساحات المجهول أو مناطق الاستثارة التي يخلقها الشاعر للمتلقي. لأن الشعر له مناطق خاصة من الإدراك والمعرفة التي يقدمها بطريقته.

توزعت أسئلة في مجالات متعددة، ولكنها تتجمع أحياناً في حزمة واحدة محتوية على غنى وغموض، فثمة أسئلة كثيرة ظاهرة ومتوارية، ولكنها قادرة على إثارة المتلقي الذي تنفتح أمامه، تتخطى محدودية الكلمات، إنها أسئلة تقول:

فمن يجمع العمر في لحظتين.. ؟

ومن يسكب النهر في قطرتين. . ؟
ومن يحجب البدر في داره
وقد بات في كل عين سناه. . .؟

(مزار الحلم. ص ٢٢)

ثلاثة أسئلة جمعت الزمن المتطاير الذي يمثل عُمّرا يصعب أن تقدمه في اللحظة الضيقة فثمة سؤال عن أصغر شيء ملموس حين يتخلق منه عالم كبير هو النهر المتدفق، ثم سؤال حول رمز الجمال المتسامي - القمر - الذي لا يمكن حجبه أو التفرد به؛ فهو نافذ إلى كل عين. السؤال هنا لا يبحث عن حقيقة ولا ينتظر ردا ولكنه يقدم جواباً، ويركز على حقائق مطلقة تفتح آفاق الأسئلة التي تحفز الذهن وتشحذ الخيال.

ثمة إحساس بهذا المدى المتسع، وأن ما يراد قوله يتوقف عند تخوم لحظة غامضة وممتدة في النفس مساحة حسرة وألم، فالعجز أو الإحساس به يتجاوز الإحصاء:

يا للسؤال الذي يطفئ العمر في لُجّة الانكسار
أأحكي لهم إن كل التواريخ. . . . . . كل البطولات
كل القداسات. . . .
وكل الزمان الذي علّم الدهر معنى الخلود.
تحول في مجلس الأمن بندا. . . وعنوان مشكلة مزمنة. .

(مزار الحلم. ص ٥٤ -٥٥)

إن السؤال هنا امتد ليصبح مشيرا إلى أن في النفس العامة خيبة قائمة، هي صدى لمرحلة وجدت طريقها إلى شعر الشاعر الذي تمثل الأمجاد

والخلود ورأى الانكسار والخضوع، لذا جاءت مكونات السؤال جامعة لمعنى مركب = انطفاء عمر في لجة الانكسار.

إن حيرة القول مضنية لأنه عند الشاعر ليس مرحلة سابقة للفعل، ولكنه الفعل ذاته:

ماذا أقول... وأيامي مضت مزقا ومرفأ الحلم في عينيّ قد حرقا ؟
وقد قطعت الليالي دونما قمر له صنعت حنايا أضلعي أفقا
ماذا أقول وأشواقي مسافرة بلا شراع، تقاسي الموج والغرقا ؟
ماذا أقول.. وحزني صار عاصفة مجنونة تجلد الأعصاب والحدقا ؟

(مرفأ الحلم. ص ٧٩ - ٨٠)

إن صيغة: ماذا أقول ؟ تشير إلى قول ممتد، ولكنه قول يكمل مأساة الانحدار، وألم الانحدار هذا اتخذ شكل التعبير الذاتي، هذا التعبير الذي استند إلى آفاق الأحلام فاستعان بلغتها واستحضر قاموسها الخاص. من مكونات الأبيات ينعكس الاستعداد والانتظار فالخيبة؛ لهذا نرى كيف أصبحت: الليالي دون قمر / حنايا الضلوع أفق / أشواق تسافر دون شراع وتقاسي الموج والغرق / الحزن عاصفة مجنونة تجلد الأعصاب والحدقا، لقد تجمعت الظلمة والاضطراب والألم.

ويطل علينا السؤال - الجواب القديم، سؤال استنكاري يتشكل مواجها عدم الانتماء الذي يجعل الإنسان غابة ملح تعرى كلما جدد الربيع ائتلاقه وتَساوى (.. من يلبس الجرح ثوبا ويباهي ومن يراه حماقة).

إن استخدام تعبير "غابة الملح" فيه جمع بين متضادين، فالغابة نمو وحياة مزدهرة وغموض. والملح جفاف وموت وعدم، فحضور غابة الملح

غياب للحياة، لهذا كان التعبير المباشر يأتي منذ البيت الأول الذي يشير إلى هذه التجمد: " مثلما يفقد الشهاب ائتلاقه ". وتتوالى صور الانكفاء التي تحفل القصيدة بها، والتي مهد لها في البيت المفتاح للقصيدة:

تركوه كغابة الملح تعرى   كلما جدد الربيع ائتلاقه

من هنا جاء السؤال:

أمن التائهين ترجو دليلا ؟   ومن البكم تستمد الطلاقة ؟
إنه الوهم يا حداة المطايا   ليس في الركب أحمد يا سراقه

(مرفأ الحلم. ص ٨٦، ٩٠)

وفي "أحمد" جواب للسؤال وفي انتفاء وجوده بقاء السؤال..

في قصيدة (من ؟) تسعة من المقاطع العشرة يتصدرها هذا السؤال الذي خرج عن طبيعته ليكون سؤالا كاشفا لكل البقع الكئيبة المظلمة التي تدور كلها حول هذه الجهات المتعددة؛ وهي: من علم طير الصباح الأحزان ؟ ووضع الموانع بين الندى والزهور ؟ وكاد للحرف وزهد الروض بأزهاره ؟ وخوف العذراء من أسرارها ؟ والطير من أوكارها ؟ وضيع الموج في نهره ؟ وساق للشطآن هوج الرياح ؟ وجاء بريح السموم ؟ وعلم المرآة صنع النفاق ؟ وحذر القلب من الاشتياق ؟ وحول الشعر إلى محظية تباع ؟ وسرق البحر من السندباد ؟ وحرم الفجر من شهرزاد ؟.

سؤال يتبعه سؤال والظلمات تتجمع لولا أن هناك دائماً رؤية أخرى تضيء، تؤكد على أن هناك النقيض الإيجابي فيغيب السؤال ليستخدم بدلا منه صيغة أخرى، هي النداء البلاغي الذي يشير إلى راحل جوّاب

عاشق. وتتمثل الرؤية الشعرية في تلمس الصلة، أو عقدها بين غنى الأرض (الأرض حبلى) وخصب الأماني (والأماني لقاح):

يـا راحـلا طـوّف شـتـى الـدروب   كـعـاشـق تـخـشـى هـواه الـقـلـوب
قد تنكر الدرب الخطى... إنما   الأرض حـبـلى والأمـانـي لـقـاح

(مزار الحلم. ص ٣٤)

ملامسة أطراف الأسئلة وصنعتها وحوافها الملساء القاطعة تتحرك في اتجاهات المعاني وغوامض الدروب وتتشكل بأقنعة مختلفة، أو تلبس أثوابا متعددة، فيأتي إلينا (رد السؤال) و (جواب السؤال)، أولهما يتكئ على اللمسة العاطفية التي تتكرر في أقانيم الغزل:

لا تسأليني عن أمسي فأنت غدي   أنا ابن عينيك قدسي الغناء ندي
ولدت في لحظة اللقيا فعمدني   ضياء عينيك قديسا إلى الأبد

(مزار الحلم. ص ١٥٥)

رد السؤال يشير إلى خلق جديد؛ فالأمس أصبح مستحيلا، والغناء مقدسا واللحظة لحظة تعميد. وهذه كلها آفاق يأخذ السؤال، أو رد السؤال، معنى اليقين والثبات والثقة التي تتجافى مع طبيعة الأسئلة، فنحن أمام لحظة منفردة من الثقة التي قد لا تتحقق إلا في مثل هذه اللقطات العاطفية الفردية البحتة، فقد انقطعت ثقتنا أو حوصرت في هذا النطاق الضيق أو الفردي، فليس غريباً أن تكون هذه القطعة من فيض المراحل الأولى للشاعر، التي تسامت وكانت أسئلتها الحارقة تنجذب إلى الركن العاطفي في النفس. وهذا معاكس (لجواب السؤال) الذي يكشف عن تلك الوقفة في اللجة حيث التكسر بل التحطم. وهو جواب

يتفجر مع سؤال جوهري، سؤال مجادل يكشف عصره ومرحلته المضطربة سياسياً، ففي قصيدة " أصل وهوامش " يقف أمام حال الأمة، في الزمن الذي تبدت وظهرت لنا أشباحه نهاراً ترقص على سطور أحلام وأوهام وأمنيات عشناها زمناً، هنا نطل معه على لحظتنا، ونتحسس وطنيتنا المفتوحة جروحا، فيصبح السؤال أكثر مركزية، أما الجواب فهو أقرب إلى الوتر الصائح، والحس المستنفر، يقول السؤال:

أتدري بماذا تموت الأمم ؟

وما دربها لمدار العدم ؟

إليك وصايا إله العدم

لأتباعه في زوال الأمم:

(مزار الحلم ص١٢٦)

حشد الشاعر في أسئلته كل ما يحقق التوجه العام له، فتجاورت كلمات: الموت، العدم، الزوال. وكرر نقاط التأكيد، فثمة مستويان أولهما موت الأمم، والثاني زوال الأمم، الأول وصف للوضع القائم والثاني إشارة إلى الحركة المؤدية إلى الموت والتلاشي. وكرر كذلك المآل الذي ستصل إليه الأمة والسبب. فلدينا إذن مدار إله العدم والزوال.

السؤال المر الذي أضحى شعاراً لحقبة كاملة، وكلما أوشكنا أن نواري بعض مصادر لهيبه عاد فانفتح ليبقى، ليس السؤال، ولكن الردود المتوفرة عليه والتي هي خارجة من طبيعته، فهذا التساؤل المر هو بذاته يستحضر إجابته، ليس التقريرية، ولكن المشخصة والمجسدة حيث تتمخض كلمات الإجابة بالغضب المباشر، إنها وصايا إله العدم التي تنمو شجرة

زقومية المذاق، أما الوصايا التي قالها إله العدم فهي أن الأمم تموت بما يلي:

بداء التلون والانكفاء

وترك القيادة للأدعياء

ووصف الطواويس بالكبرياء

وحمل المباخر للأوصياء

وحمل الرؤوس على الانحناء

وقطع العلاقة مع حرف "لا"!!

(مزار الحلم ص ١٢٦)

هذا فصل من جواب السؤال، وهناك فصول أخرى تكتب في قصائد أخرى، هي صورة من التناقض والتخاذل فينا ومن حولنا، نجدها مثلاً في حديثه إلى مفجر الأسئلة الكبرى - المعري - تلك المناجاة التي تقوم على ركيزة واحدة، في قصيدة "بين يدي المعري"، التي سبق ذكرها، جواب للأسئلة أو هي تصف صورة الواقع فتمثلت فيما يلي:

أجدبت ريحنا فكل شراع يعشق الريح، عشقه غير مجدي

... ...

كبر المحبسان فالدرب أعمى قيدتنا صروفه أي قيد

(مزار الحلم. ص ١٣٦)

إن هذا التناول الرفيع في أدائه الفني لهموم الحياة اليومية يشير إلى أن الشاعر حافظ على مستوى الكلمة الشعرية العالي، واستطاع أن يستحضر كل إمكانياتها الشعرية حتى لا يسقط في درك اللغة المباشرة المسطحة،

فتحس أن شخصية الشاعر متجلية في معجمه اللغوي الذي كان ينتقي مفرداته، ولكن هذا الانتقاء لا ينأى بها عن ملامسة القضايا العامة دون الخروج عن السوية الشعرية. كان قادرا على رسم أو استحضار الصور المقربة ويشير إلى الشخصيات الدالة كما فعل في هذه القصيدة - بين يدي المعري - الذي لم يكتف فيها فقط بالدخول معه في محاورة، ولكنه استحضر الرموز التاريخية ليرسم من خلالها أو بها صورا ساخرة مؤلمة، وقد يومئ إماءة مركزة إلى الحدث التاريخي والشخصية الرمز: "ليس في الركب أحمد يا سراقه". ويقيم حوارا مثمرا بين النصوص كما فعل في قصيدة "من تداعيات أبي بصير الأعشى" الذي تداخل معه في قصيدته في حرب ذي قار، فافتتح بمطلعها القائل:

كانت وصاة وحاجات لنا كفف   لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا

هذا التلازم والتفاعل مع التراث جعل أكثر نصوصه تحافظ على الشكل الموروث، ولكنه شكل مشبع بروح المعاصرة، مفرداته وصوره، وقفاته وسكناته، النقطة وعلامة التعجب والاستفهام، كلها مسخرة لتعطي روحاً معاصرة تحس إزاءها بالاقتراب والتفاعل والدخول السهل المشبع بمعانيه وجمالياته.

غنائيات للوطن:

ولعل هذه البساطة المتعمقة، والسهولة المتأنقة هي التي يسرت وسهلت تقديم الوجه الآخر من تجربة عبد الله العتيبي الشعرية التي التفتت إلى مخاطبة الحس العام مباشرة من خلال كلمات الأغنية المتميزة التي تستهدي بجماليات الفصحى وروح التعبير الشعبي، خاصة

في اعماله الوطنية. لعل شعوره ووقفاته التي اشرنا إليها والتي سجلت هذا العالم المتهاوي من حولنا هو الذي دفعه إلى البحث عن بذرة الأحلام والاحتفاء بالمناسبات الوطنية التي كان شعره الغنائي نموذجا ساميا في التناول، وقد حظي باحترام وتقدير، فهو إذا كان قد تغنى بعروبته من قبل فإنه ظل يعززهذا الخط، امتدت عواطفه الوطنية مجسدة موقفه وفكرته السامية إزاء أمته، فيستبصر زمنا عربيا حقيقيا لا تخدشه الشوائب رغم كل الجراح. هذا الزمن العربي الذي يقدمه بكلمات أغنية سامية وعميقة الدلالة:

إذا نظرت سماء لا يفارقها   دفء الشموس ولا إطلالة القمر
وإن عبرت حدوداً لا تبارحها   غمائم الحسن تترى حلوة الصور
ولادة الزمن الماضي ومبدؤه   يخضر شوقا إليها سالف الزمن

عالم شعري معتنى به، تشع كلماته وتفترق عن كلمات وصيغ الألم والضيق والثورة الساخطة، إنها ترق لتتلاءم مع جمالية الحس الوطني، وهي، وإن قدمت عالماً ورديا يجمّل الأشياء، لا تدعو إلى تناسي أو تجاهل الأخطار الآتية، وهي أخطار يجسدها بأسبابها الكامنة وراء هذا الخطر:

لأن آفاقها بوابة الشمس
لأن أعماقها خصيبة الغرس
تكاثرت في سماها سحائب الشر
وحام حول حماها كواسر الطير

ويسجل بلغته الشعرية الخاصة مظاهر معاداة الأمة من خلال رسم

مشاهد منبثقة من شفافية التناول: (تود لو أخذت من ليلنا القمرا) بل (تود لو سرقت من غيمنا المطرا).. وفي استجلاب القمر دلالة واضحة مستمدة من طبيعتة، ففيه الإضاءة والهداية، ويستكمل الغيم المعنى، فهو يمثل إطلالة الخير على الأمة التي يريدون أن يسلبوه منها. ولكن الشاعر، لأنه يغني للشعب، يريد أن يبقى عند منطقة الأمل المنفتحة، فنراه يستمر يغني للوجود العربي:

وسيبقى حبنا للفجر جسرا
وستبقى أرضنا للخير نهرا
وسيبقى ليلنا المقمر للأحباب صدرا
وسيأتي مرة أخرى إلى الدنيا
الوجود العربي

رؤى توشحت بكلمات تتحدى روح الاستكانة فلم يكن العتيبي شاعر حلم فقط تخدعه أحلامه، ولكنه شاعر دعوة يتوسل بكل الوسائل كي يدفع إلى الأمام بالرؤية الصافية، فهو ليس إدراك أهل الوهم والأحلام المنفصلة عن الواقع، ولكنه إدراك الإنسان الواعي المحيط بما حوله والمستشرف للحقيقة والمتلمس لقاع التخاذل الذي انحدرت إليه الأمة، وشتان بين النظرة الخادعة والحس القابض على الجمر. لقد استطاع أن ينجو من انحراف الميزان الشعري والفكري الذي يتوقف عند البكاء والنواح أو يضخم أصوات البوم والغراب، كما أنه لا يزيف آلام الجراح فيطلق ابتسامات خادعة فالوطنية إدراك واع، والإحساس بالأمة الكبرى اختيار تاريخي نابع من سلامة التصور ونقاء العرق واتصاله بأرض العروبة الذي تجلى من خلال مكاشفاته ومناجاته للأوطان والمدن العربية.

كانت كلماته الوطنية تجمع بين الحب لوطنه والإدراك العميق للانتماء العام، تفتحت كلماته على وطن رآه يجتاز مرحلة مهمة من تاريخه فانفتحت رؤى جميلة وتدفقت كلمات تروي، بحب وتفاعل، أفراح هذا الوطن. كلمات دالة ومناسبة يؤكد فيها اليقين الذي يجب إلا يتسرب من بين أيدينا أو تحيط به هالات الظلمة، كان يقينه يرتكز على نقطة تفاؤل متجددة، لذا لا يمكن تجاوز شاعراً يكتب أغنية لوطنه يقول فيها:

حين أغني الكويت
يخضر كل المدى
يزهر حتى الصدى
حين أغني الكويت
حين أغني الكويت
يطرح شوق السنين
شتى زهور الحنين
حين أغني الكويت

(حديث السور. مجلة البيان. مارس ١٩٨٨)

لقد وجد عبد الله العتيبي في الأغنية الوطنية مجالا واسعا للأفق الذي يتحرك فيه، وإمكانات تجاوز فيها الأغنية الفردية قصيرة النفس إلى الأعمال الطويلة المتعددة الأصوات مهد لها بقصائد مثل: أنا الآتي، الزمان العربي، حديث السور؛ لينتقل إلى مرحلة كتابة الأوبريتات الوطنية التي بدأها بعمله المتميز (صدى التاريخ) وفيه جسد فيه تاريخ وطنه الكويت، ليس فقط من جهة رواية حوادث التاريخ أو تمجيد أحداث منه، ولكنه اختار زاوية

خاصة انطلق منها فقد نظر إلى الأرض من جهة عطائها وتميزها وصلتها بإنسانها:

قالت الريح للغيوم الثقيلة	انتهت ليلة الرحيل الطويلة
قد وصلنا إلى بلاد ستأتي	كطيوف المنى بقلب الجميلة

(صدى التاريخ. مجلة البيان. مارس ١٩٨٦)

هذا التلاقي بين الإنسان والأرض لا يتم إلا حين يتجسد عملا وجهدا وبناء اجتماعيا، فقد رأى أن المواطنة تتميز في جانب التفاعل والعمل، لذا ابتدأ بلحظة لمس فيها نقطة البدء والتلاقي بين الإنسان والأرض ثم تتابعت المقاطع تتدافع يستقرئ بها مناحي الحياة المختلفة فيقدم: نشيد البنائين والحدادين ودوران الصناعة في المغزل وغناء الصيادين والبحارة وجهاد طلب العلم. ويتم هذا التسجيل من خلال تناول شعري متميز منسجم مع جو الغناء ويضاف إليه إحاطة تامة بمعطيات التراث الشعبي لتكتمل دائرة المواطنة بدعوة حب تعزز هذه الرابطة.

وجاءت تجربة أخرى هي أوبريت (مواكب الوفاء) فقدم فيها رؤية للمشاركة والتلاحم القومي حيث افترض فيها أن فرحة الجزء أو قطر معين بعيده الوطني هي فرحة الأمة كلها، لذلك أقام بناء شعريا وفنيا طويلا استدعى فيه تراث الفرح والابتهاج في الأقطار العربية كلها، فجاءت مواكب زفاف تتوالى فيها الوفود مهنئة بعيد الاستقلال. لقد كان عملا قوميا في شكله وأهدافه ويؤكد فيه التلاحم والوحدة.

في صيف ١٩٩٠ جاء كابوس احتلال الكويت، وكان تجربة قاسية وكارثة مريرة بكل المقاييس، ومع هذا الانكسار والمرارة استيقظ الرفض

الذي مثل قوة دافع ومتحدية، فالوطن لا يغيب ولا يتلاشى عند من يعي مواطنته، لقد كبرت ونمت بلده الكويت وتعملقت في عينيه وقلبه واحتشدت شاعريته:

بلادي مثل نجم تبدو صغيرة ولكن بها في حالكات الدجى يسري

(طائر البشرى. ص ٣٦)

لقد أطلق قصائده في حب الوطن والتي جمعها ديوان (طائر البشرى) الذي كتبه والاحتلال الغاشم كابوس يهشم النفوس والأجساد. برزت كلماته الرافضة والمحرضة، وتحولت إلى أغاني وطنية فيها مدد وطاقة قوية مؤكدة على أن للكلمة دورا فاعلا مؤثراً، وأن الشعر نضال وهداية:

فصارت ضلوعي للكويت ربابة تترجم شوق الناس للفرحة الكبرى

وصارت حروفي للكويت سنابلا إذا فاتها الاعصار من بعده قفرا

(طائر البشرى. ص ٣١)

لقد اعطى العتيبي الشعر الكويتي زخما له نكهته الخاصة وتفرده، كان شاعراً لم تخذله موهبته، متجليا جريئا واثقا مستقلا بموقفه، لم يضل طريقه فقد أحسن اختيار المسار الخاص به وحافظ على توازنه في عصر قلق، تعامل معه وعبر عنه ولم يتجاوز عن مناطق الانحراف فيه، وفي الوقت نفسه رسم عالماً مبهجا لأفراح الوطن وتابع آلامه. وكان في كل عطائه الشعري يحافظ على سوية رفيعة من الأداء الفني، فيعنى بصياغته الشعرية وصوره المنتقاه ولغته الصافية.

* * *

خليفة الوقيان (١٩٤١)

حاصل على دكتوراه في الأدب العربي، عمل في مجال الثقافة فكان أمينا عاما مساعدا للمجلس الوطني للثقافة والفنون، حيث أشرف على عدد من المشروعات الثقافية المهمة، له نشاط اجتماعي وسياسي وثقافي ملحوظ. بدأ نشر الشعر، في منتصف الستينات، بقصيدة "هزار الجهراء" ١٩٦٥، ثم "كاظمة" في السنة نفسها، ثم توالى إنتاجه الشعري. أصدر أربعة دواوين هي: "المبحرون مع الرياح" (١٩٧٤)، و "تحولات الأزمنة" (١٩٨٣)، "الخروج من الدائرة" (١٩٨٨) ثم "حصاد الريح" (١٩٩٥)[٤]. نشر دراستين: القضية العربية في الشعر الكويتي (١٩٧٧)، شعر البحتري: دراسة فنية (١٩٨٥).

صوت شعري له مذاقه الخاص وحضوره المتميز، كلمته الشعرية تستقر في مكانة عالية، تتجوهر كلما نظر إليها الناظر وتكشف عن مكنونات متعددة الطبقات. إن أول الملامح التي يمكن الالتفات إليها أن الشاعر بزغ في حقبة كان حساب الموقف مرتبطا بالحكم على شاعرية الشاعر، إلى حد الخلط أو استبداد الموقف بالشاعرية، فاستطاع بمهارة أن ينجو من هذا المأزق وحافظ على نقاء الشاعرية في اختياره الموقف الطليعي المبشر بالمستقبل المجافي لحركات الظلام. وهو اختيار لمركب صعب تعامل معه دون أن يخل بذلك الانجاز الرائع المحقق للمعادلة الجمالية مع الموقف الاجتماعي والسياسي، فحين يدخل حلبة هذه المواقف شعراً يمسك بقوة واقتدار بالخيط الذهبي الجامع بين الفكرة وصورتها الفنية، فثمة توازن دقيق لا يترك لعنصر من العناصر التفرد بالسيطرة على حساب العناصر الأخرى، فالشعر ليس جمالا موظفا لغاية

ولكنه حالة من التكامل الواعي والحس الدقيق بالكلمة والصورة ومكونات البنية. نلمس هذا منذ ديوانه الأول ثم تتجوهر هذه العلاقات بدقة مع تجاربه في دواوينه اللاحقة.

في بداياته سنلحظ ذلك الصوت المتميز الذي سيحدد فيه مساره ببساطة البداية ومباشرتها وحديتها أيضاً، فهو يقرر بأنه لن يكون صدى لغيره، ومن ثم فإن أدق المداخل إلى شعره وشخصه قوله في مفتتح تجربته الشعرية:

إني لأرفض أن أكون صدى سواي فلا أكون

إني لأكره أن أقول كما يقول الآخرون

(المبحرون مع الرياح. ص ١٢٥)

ويقول في قصيدة "الفجر" مثل هذا:

ما كل أمر إذا أرضاك يرضيني	وليس دينك فيما تبتغي ديني
يا حابس النور عن عينيّ من سفه	ومسدل الليل كهفا كاد يطويني
هل أنت تبلغ نفسي حين تأسرني	أم أنت تملك روحي حين تعميني

(المبحرون مع الرياح. ص ٣٧)

ولكن هذا الصوت الواثق يؤمن، من جهة أخرى، بالانفتاح لا الانسحاق:

فافتح فؤادك للضياء ولا تكن	حرج المسالك في أمورك أعسرا
فلقد فتحت مع الصباح نوافذي	للشمس للفجر الذي قد أسفرا
ولسوف ألثم كل نور ساطع	وأدين للصبح الأصيل تأثرا

(المبحرون مع الرياح. ص ٨١)

إن تجاور الفكرة الواضحة في المقطع الأول مع التصور الجمالي واختيار عنصر النور والشمس والليل والضياء والصباح وتشكيل هذا كله ببناء شعري متماسك كان يشي بهذه الشاعرية، فقد حقق وسيحقق أسمى المواقف مع البنية المحكمة والخيال الذي لم يلجم أو يحد.

في شعره لا يتعامل مع الظواهر، ولكنه يعرف أن رسالة الشعر هي البحث عن ما خلف الأشياء الظاهرة، لذا لا يكتفي بالاستمتاع بالثمرة الجميلة ولكنه يشغله سؤال عما يكمن وراء الظواهر:

غير أني سألت من ذا سقى الحقل وروّى ثراه دمعا عصيا
وعلى وجنة الورود دماء لشقيٍّ قضى أبيّا وفيا

(ديوان المبحرون مع الرياح: ص ٩)

وهنا نلمس حالة الحوار والمجادلة بين مظهرين، فإذا كانت قصيدته (رأيي ورأيك) حوار الفكرة في الشعر، فإن قصيدة (قال صاحبي) هو حوار الإدراك والإحساس والانشغال بتلك العلاقات المتشابكة التي ستنمو لتكون مظهراً شعرياً خاصاً من مظاهر شعره.

واذا استمرت مجاورتنا لطريقته الأولى سنرى أفكاره التي تتراءى أمام النظر وسنلمح العرض الجلي الواضح لما استقر في نفسه ابتداء. يقول:

إني لأهوى أن أرى قبسا بين النجوم لعالم أرقى
حيث التفتُّ فثمّ ساجعة تسقى الهوى من سلسل رقا
الأرض للإنسان يعمرها وعلى معارج وعرها يرقى

(المبحرون مع الرياح. ص١٩)

الرؤية تحددت شعريا بقبس لعالم راق، ونغم يفيض رقة، وإنسان يتطور. ونضع هذا مع قوله الذي يؤكد هذه الرؤية:

إني عشقت خيوط الشمس تنسجها   سمر السواعد بين الماء والطين

(المبحرون مع الرياح. ص ٤١)

هذا الهم سيبقى حاضراً ولكنه سيتشكل بأشكال خاصة متجددة نامية، فالتجربة لا تتكرر ولكنها تتجوهر وتترسخ أسسها، وهي ملمح دقيق نلحظه في ذلك التمازج الحي الذي يخرج فيها من الفكرة إلى الصورة، ثم جمع كل هذا في إطاره المتكامل:

لملمت بقيا شراعاتي وأجنحتي   وعدت من رحلة للغيب مغتربا

صحبي على الدرب أحلام مشردة   أطعمتها الشك والأشواق والنصبا

أبحرت من أفق داج إلى أفق   معفّر، بشعاع الشمس ما خُضبا

تنأى بقبّته الأقمار يتبعها   ساع تلفّع من ثوب الدجى سحبا

(المبحرون مع الرياح. ص ٢٣)

ثمة تعامل هنا خاص ودقيق مع الكلمة، تجمع السر في كلمة لملمت التي جاءت ضمن نسق وضعت فيه، فأخذت موقعها وأعطت تلك الإشارة إلى اللملمة المزدوجة في الأشرعة والاجنحة، فتقدم نمطين من الرحلة؛ رحلة تدل عليها الأشرعة، وأخرى دلت عليها الأجنحة. أما كلمة العودة فهي تعني معنى آخر، وتضع أمامنا فرقاً بين عودتين، فالعائد عادة يعود من أرض غربته إلى أرض منطلقه، ولكن الشاعر هنا يربط ويقرن العودة بالغربة، فالفعل الأول جمع بين وسيلتين والثاني قدم التضاد. ومثل هذا في البيت الثاني، تجاور الصحبة والشرود، وتلك الأحلام طعامها ثلاثة:

مادي وفكري وعاطفي (نصب + شك + شوق) ثم بعد ذلك تستكمل العناصر: أفق داج - أفق معفر = هما أفقان، فالداج غير المعفر، ولكنهما يلتقيان في تعميق الدلالة حيث إن شعاع الشمس ما خضبا، والأقمار تنأى ليحل مكانها "ساع تلفع من ثوب الدجى سحبا"، ونتنبه هنا إلى هذا البدء المتميز الذي يستشعر روح التجديد الذي نفذ إلى القصيدة العربية في نظامها المعهود:

يا شاطئ الأمس إني عدت من ظمأ أكاد أشرب صخرا فيك منتصبا

... ...

وما ترحلت من شوق إلى سفر لكنّ بي عطشا للنورمغتصبا

... ...

إني على موعد للفجر تنسجه ضفافك الخضر معشوقا ومرتقبا

(المبحرون مع الرياح. ص ٢٤، ٢٥، ٢٦)

هذه هي العودة التي تجمع حولها شراب الصخر كيف يكون ؟ علينا أن نقفز إلى المستوى الذي ينتمي إليه التعبير. ومثل هذا يأتي: النور المغتصب، الفجر المعشوق المرتقب.

تحولات الأزمنة والفكر المهجن

إن البيان الشعري، في مقدمة ديوان "تحولات الأزمنة" يوضح موقف الشاعر في الفن والحياة، ويمكن اعتباره منطلقاً نقدياً للرؤية الخاصة للشاعر الإنسان، لقد ساق هذا البيان في صدر ديوان فيه الكثير من منطلقات الحداثة في الشكل إضافة إلى الموقف الطليعي الذي يقفه في شعره دون مواربة أو تردد.

إن تحولات الأزمنة - القصيدة ومن ثم الديوان - مثَّلا خطوة كبيرة خطاها الشاعر، ومن ثم الشعر في الكويت، قدم رؤية عميقة مع شكل متجدد، فقصيدة التحولات قصيدة إشكالية، تعتمد التركيب المتداخل، وخلفها تكمن طبقات من الرؤى والمواقف ومن ثم يحضر التاريخ بأبعاده المختلفة وزخمه الموار، وسنشهد حضوراً مكثفاً للتاريخ من خلال شخصيات وأحداث اتخذها الشاعر أقنعة أو حفرا في طبقات التجارب فنا وحياة، بل ستحضر، في بعض القصائد، النصوص القديمة متآزرة مع الأحداث، وهذا ما لاحظناه في هذه القصيدة المتميزة..

تتتابع حركة تحولات وأزمنة، فالزمان ليس ثابتا ولكنه متحرك متغير فيه صفات التحول، تحول وحركة من أمر إلى ضده، فهذه الأزمنة المتعاقبة لا تقدم فقط دورانا فلكيا، ولكنها تشير إلى حركة التاريخ، لا تسجل أحداثه ولكنها تصهره في الواقع المعاش، الازمان = التاريخ أخذت أشكالا وملامح مادية، هي أربعة من الأزمان ترابي ورصاصي ونحاسي وخلاسي تتوحد في مقطع - خامس - أخير حيث لا زمن محدد ولكن جماع هذه الأزمنة كلها.

في الأزمنة الأربعة انصهر خط من تاريخ الأمة، ووضحت نتائج حركته. لم تلتزم القصيدة بالترتيب الزمني، فالزمان الأول - الترابي - يمثل النتيجة النهائية حيث صورة الانحلال؛ فالتراب هو الحضيض الذي تجلت أمامنا صورته الحديثة "وكل طقوسه القبيحة" حيث اجتمع:

وجوه البغايا

ذيول الطواويس

ثرثرة العار

(تحولات الأزمنة. ص ١٧)

وتستدعي القصيدة، بعد ذلك، ثلاث وقفات تاريخية، تستحضر نصوصاً قديمة تمثل الصدى الابداعي لها، ويتوحد النصان: القديم والحديث، يأتي التاريخ مع نصه الفني، ويتمثل هذا التاريخ، بعد ذلك، في حركات ثلاث متتابعات، ضمن أزمان ذات شكل مادي = رصاصي، فيه يكتسح (قورش) المنطقة العربية:

يبقى "نبوخذ" يرقب
كيف يدور الزمان
تغيّر أشكالها الكائنات
ويكتسب الماء لونا جديدا

(تحولات الأزمنة. ص ١٩)

أما الزمن النحاسي فلحظة الضياع والعجز، حين يستعين العربي بغيره فيسقط تحت سنابكه، فيتم استبدال مسيطر بآخر، يسقط مسروق الحبشي ليحل محله كسرى وبهرز الفارسيان. وهذا الزمن النحاسي سيقود إلى زمن العبودية ودلالته الواضحه حيث أضحى زمانا خلاسيا.

وتتوحد هذه الأزمان، بعد ذلك، في مقطع أخير، ليس فيه زمن أو وصف لزمن محدد، ولكنه جماع هذه الأزمان كلها، وهو النغم الساخر من ثورية زائفة من الذين أجتمع فيهم سقوط التاريخ كله، فقد اجتمع كل من أقام صرحا من "الخزف الفارسي المنمق" = تاريخ الخيانة والاستعباد والذين "يبوسون كل اللحى والعمائم" = تاريخ التسليم

للفكر الرجعي "يعيدون مجد الرقى والتمائم" والذين "يصلون في معبد النار" = عقيدة و أفكار مضللة. ليمشوا في ركب ماني رمز هذا الفكر.

وتستوي ثمار الخيانة في صورتها الأخيرة حيث الاحتفال بالسقوط الأخير للأمة:

يــديــرون فــي حــفــل "قــورش"
نــخــب الــهــوى الــبــابــلــيّ الــمــعــتّــق

(تحولات الأزمنة. ص ٢٢)

الدلالات عندما توضع متجاورة تكون واضحة. وتستكمل تجربة البعد التاريخي مداها حين تتكئ على تلك المحاورة الفنية بين النصوص، فيندمج في سياق القصيدة ذلك النص القادم من التاريخ معبراً، تطل كلمات العقائدي القديم أمية بن الصلت الذي سجل تلك اللحظة القديمة قائلا:

من مثل "كسرى" شهنشاه الملوك له
أو مثل "بهرز" يوم الجيش إذ صالا
"فاشرب هنيئا عليك التاجُ متكئاً
في رأس "غمدان" دار منك محلالا"

(تحولات الأزمنة. ص ٢٠)

ومن حقنا أن نستعيد الصورة، صورة سيف ذي يزن في القصيدة وهو يقلب سيفه بحثا عن معين، وأن نستحضر مقولته عندما رأى وهرز القائد الفارسي وهو يهدم باب المدينة الصغير الذي لم يتسع لرايته. وقد علق سيف ذي يزن قائلاً "ذهب ملك حمير آخر الدهر، لا يرجع أبداً"..

وفي الزمن الخلاسي، أي زمن ضياع الهوية، وعندما تغتال الأحرف اليعربية تأتي كلمات الشاعر لقيط بن يعمر الأيادي التحذيرية لتدخل في نسيج النص بانسجام واضح:

إنـي أراكـم وأرضـا تـعـجـبـون بـهـا
مثل السفينة تغشى الوعث والطبعا
فـي كـل يـوم يـسـنـون الـحـراب لـكـم
لا يـهـجـعـون إذا مـا غـافـل هـجـعـا

(تحولات الأزمنة: ص ٢١)

وهكذا يتداخل التاريخ ونصوصه الابداعية لينقلنا إلى أجواء مشبعة بصورها ودلالاتها، تنصهر فيها المواقف وتنفجر عندها الإبداعات.

الشعر لا يفقد ولا يتخلى عن موقعه في معركة الحياة، فالقضية ذات دوائر متتابعة، وذات مشاهد متعددة، الوجه المطل على السطح يخفى وراءه وجوها أخرى، وأبعاداً أعمق، حينئذ لا تكون السياسة سلطة فقط، ولكنها سلطة وأتباع وفكر مهجن. في قصيدة "القضية" تبرز تلك الوجوه التي فقدت نبض الحياة الذي يتجسد في المعتقد الحي يقول:

إيـه يـا أهـل الـوجـوه الـخـشـبـيـه
والـعـيـون الـمـطـفـآت الـحـجـريـه
يـا أسـى أمـس، ويـا أحـلام وحـش
يـنـهـش الـشـمـس بـأنـيـاب غـبـيـه

(تحولات الأزمنة. ص ٤٧)

تجمعت عناصر تركز عالماً مزريا يطلق آهة فيها طلب الكف والتوقف،

مجموعة من صور تقذف علاقاتها بمكنوناتها الدالة، والخطاب لفئة محددة، جمعت شكلاً واحداً دالا وتفرعت منه صور مكملة، لقد خاطب (أهل الوجوه)، وهذه الوجوه سمتُها التخشب، وهو تجرد من حيوية الشكل، فالوجه الخشبي يفتقد البريق، والبريق مصدره العين الحيوية التي دب فيها العدم فأطفئت، ثم وصلت إلى بلادة الحجر. وتتراكم الدلالات، ففي مقابل "إيه" في المطلع يأتي نداءان، أحدهما يخاطب أسى الأمس، والثاني يخاطب هذا الحلم الوحشي، والوحش يتبدى بأنياب، والأنياب غبية. وهكذا تأتي هذه المقدمة لتخلق الجو المناسب بإطاره الدال عليه والمتصل بذلك العالم المظلم الذي يحاول الشاعر ان يجسد عالمه المسيطر من خلال أدوات الشعر الممكنة، تعبيراً وتصويرا.

يجمع الشعر والفكر، يضع معادلة جامعة بين الاثنين، فالشعر يتعامل مع النبوة، والنبوة فكر مستقبلي، فإذا سقط الشعر، اغتال نبيه، والشعر بوابة الفكر الذي يعود شحاذا بغيا. الشاعر هنا يدور في فلك الرؤية التي أجملتها قصيدته "تحولات الأزمنة" أو هي أثر من الآثار الكثيرة لذلك السقوط، لذا استحضر شخصيات تاريخية، وتتلاحم أيضاً النصوص القديمة بالنص الحديث، وتكتمل دائرة لقيط الأيادي السابقة الذكر بصرخة ابن سيار الذي يدخل قناعاً يستدعي الشاعر صوته وكلماته.

دينهم أن يقتل العرب وليس ال

خطب أن تفنى العروش الأموية

(تحولات الأزمنة. ص ٥٠)

تستجيب القصيدة عنده للمناسبة النابعة من انسجامه الفكري وحالته

النفسية ومن ثم يتكامل عنده إطار التجاوب الفني لينفذ إلى جوهر قضيته الكبرى، يحركه حدث معين فتحضر الدفقة الشعرية التي تحتفظ بألقها وتجاوبها مع المناسبة التي فجرتها، فعندما يتوقف عند حدث اغتيال المفكر صلاح البيطار تتجمع ملامح الفحص الفكري والحنق النفسي، ويتنبه إلى هذا العالم الأسود الذي تعيش فيه الخفافيش السود:

خفافيش الظلام السو   د أمست للسّنا رصدا
تناطح كل معتقد   لعشق الفجر قد صمدا

(تحولات الأزمنة: ص ٢٨)

المناسبة الخاصة تجلي الموقف الشعري، تُكسب الروح الشعرية موقفا محدداً، فثمة صياغات، مع قربها ووضوحها، تحلق في معارج خاصة، تقوم في النص علاقة بين المعتقد الفكري والاتقاد العاطفي، والاتقاد حياة موارة تشع بما فيها، وفي المقابل قسوة السكون القاتل التي تأخذ شكل طعنة سوداء متصلة بالعنوان وما ألفه وعرفه الناس من تلازم بين الخفاش والظلمة. وتتوالى كميات من لمسات شعرية تشيع جوها: المسار المليء بالحياة = مسار الماء في بردى، وعكسه التوقف والاحتباس "احتباس النور إن أغفى وإن وئدا"، والغفوة سكون والوئد قهر. ويرسم إطارا لحركة الفكر بتجسيدها بملموس متصور يعكس المعاناة والواقع القائم، متمثل بعلاقات تجمع بين أفق الوادي المتعفر "تعفر أفقها.." ولم يكن تعفرا بتراب ولكن "كمدا". ويضع في مقابل هذا الهدم ما يقابله من حركة بناء كانت قائمة في هذا الفكر الذي يتناوله "ليغرس في مفارقها.."، مفارق هذه الأودية، "رؤى تستمطر المدا..". وهكذا تم اكتمال دائرة الاستجابة بين القصيدة ومناسبتها.

موقف من الظلام:

إن هذه الوقفة تمثل جزءاً أصيلاً من مسار رسالة الشعر التي يؤمن بها، الشعر لا يمكن أن يكون شكلاً جامدا حياديا، ولكنه جمال يفيض بتفاعلاته من الحياة من حوله، له معركته وموقفه وجمالياته التي تنسجم مع هذا المسار، لذا ستكون معركة خليفة الوقيان مع الظلام محورية لا يمكن أن ينفصل شعره عنها، معركة مع كل يد تشد إلى الخلف، فإحساسه بالجميل متصل بانتباهه إلى عناصر القبح والظلام والقهر ومن ثم تشكل موقفه الذي وقفه مؤمنا به مستقرا في داخله ومن العبث أن نفصل الإنسان الشاعر عن قضيته، إن الإحساس بقهر الظلام، والتخلف والزيف نابع من منطقة التفاعل والانفعال التي تبدت ملامحها منذ طلائع تجربته التي وضحت خيوطها الأولى في قوله بقصيدة صحوة:

فأنا الدليل لكل ركب حائر	وأنا الشفاء لريبة المرتاب
وحسبت أن الشمس يطفئ نورها	أنى ابتغيت ستائر الحجاب
إني لأصنع من حطام نوائبي	شمسا تطل على شفا أهدابي
وأصوغ من غصص العذاب ملاحمي	وأقيم من أعواده محرابي
ومن الدم المطلول أسقي كرمتي	وأدير من صهبائها أكوابي
فلقد كشفت عن الليالي وجهها	ونسجت من أشلائها أثوابي

(المبحرون مع الرياح. ص ٤٦ - ٤٧)

ويتخذ الموقف عنده كما تقول قصيدته "العاصفة الخضراء" مساره عندما تهتز المشاهد من حوله، فهو يرى المدى المشهرة، العبودية، تبرج الفكر البغي، والليل يبتلع النجوم، ليبقى ليل الجهالة، فيحمد الصمت وتُزدرى النباهة، والعلم زور. هذا العالم المختل الذي يراه شاعر:

هـل مـا أرى حيـث ارتـمـى   بـصـري قـصـور أم قـبـور ؟

(تحولات الأزمنة. ص ١٢٤)

عالم يستدعي من الإنسان موقفا ومن الشاعر استجابة.

معركته واضحة الاتجاه، لا ترتدي جلباب الغموض أو التستر أو المواربة. فثمة عالم لا يمكن السكوت عليه لذا يتخذ الموقف الصريح:

تفجر

أيها الغضب المهجر

أيها الألق المغيب

في المدى المخنوق

في الأفق المعفر

(الخروج من الدائرة. ص ١٧)

هذا التفجر سماه "تعويذة في زمن الاحتضار"، والتعويذة في دلالتها السائدة خدر وسكون واستسلام. وزمن الاحتضار إيذان بالموت، الرحلة الأخيرة لـ "تحولات الأزمنة" التي انتهت بالانحطاط.

ثمة نقيضان يتجادلان هنا بين الواقع الذي أشار إليه العنوان، والدعوة التي افتتحت بها القصيدة؛ فإذا كان السكون والاستسلام وتباطؤ حركة الدم صفة للمحتضر، فإن عكس هذا: التوثب وجريان الدم في العروق حيث يتحقق المعادل المتمثل بالدعوة إلى تفجر الغضب، وهو غضب موصوف بالألق، والألق لمعان وإضاءة وحياة مقبلة يبشر بها ألق السحاب القادم. هذه الدعوة الشعرية الغاضبة ستتجسد بعوالم دالة وستتخضب بألوان وتستشهد بأفعال لتصل إلى ذروتها في الإشارة إلى محور القضية.

لقد أخذت إمكانات التوصيف المجسم كل عدتها، فالشاعر حينما يتحدث يستخدم لغة الشعر الموحية بشفافية مغزاها، تلبس غلالة الرمز، القريب والبعيد، مستفيدة من كل طبقات المعنى. لذا حفلت القصيدة بحزمتين أساسيتين، الأولى دالة على عوالم الفكر الظلامي، وأخرى مشيرة إلى دنيا الضياء الموءودة، ففي الحزمة الأولى القاهرة يظهر: دود الأرض الزاحف، الدبا المسعور، الغربان والرؤى الظلامية، العناكب، الليل الشائه، عقبان، مخلب مجنون، ذئاب سود، سرقة نبض الروح، أشتات السباع والنمل، نشرب النزف المسفوح، جزار، سكين ونصل جائع يزأر، أفعى الدار تسن حد الناب، تنفث سمها الأصفر، ليل قاتل، يحتز أعناق النجوم..

وفي المقابل حيث الجهة الأخرى حزمة مقهورة تمثلت بنقائض ما سبق: حقل أخضر، جداول تنساب، ليل مزهر، وجه شمس، السنا، دوح مخضل، الجوري والفل، حمائم تستحم، طل وبلابل بالشدا تسكر، زغب الأعشاش، نبض الروح، أزهار بستان وغرس أخضر، نجوم، بدر، أسم الله...

حشد الشاعر كل هذه المتقابلات ليصنع عالماً شعريا خاصاً وخالصا متميزا، تتجسد فكرته ولكن من خلال مبنى شعري يفيض بطاقته التصويرية. التحليل الدقيق لهذه العناصر سيكشف لنا معنى اللغة والأداء الشعري الذي يجسد الفكرة ولا يخضع لها، ينقلها إلى ميدان لغته الشعرية الخاصة. لقد قال حازم القرطاجني قديما إن الأقاويل المقنعة إذا جاءت في الشعر يجب أن تكون تابعة للأقاويل المخيلة ومؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض وأن تكون المخيلة هي العمدة (٥).

عندما يتكامل الأداء الشعري تسفر الفكرة عن مكنونها بشفافية مؤثرة:

تفجر

إن ليلاً قاتلا

يطوي المدى

يحتز أعناق النجوم... البدر

يسقي شفرة الخنجر

يجيء... يطل

محمولا على اسم الله

- جل الله -

يرقى سدة المنبر

(الخروج من الدائرة. ص ٢٢، ٢٣)

وسنجد أن الشاعر سيلجأ إلى هذه التقنية ذاتها في قصيدة "المجد للظلام" التي تسفر عن مقارنة بين هذين العالمين، وإن كانت السخرية المرة تشير إلى سيطرة عالم الظلام فإن العنصرين بقيا متقابلين، أحدهما مسيطر والآخر مدافع، نراه في صورة مركزة تلخص الموقف بالأدوات والمتقابلات ذاتها:

الفوز للعدم

للسائرين في جنازة الربيع

(حصاد الريح. ص ٩٧)

ويتابع وقفاته عند مواطن السقوط والانهيار، فيرى أن غبار التخريب

وصل إلى أصفى منابع الإنسان العربي، فالبدوي هو مناط الأصل العربي النقي، فإذا وصله التخريب فيعني أن الأمة أصيبت في براءتها ونقائها وصراحتها ووضوحها؛ أي أصيبت في مقتلها. وفي المقابل يطل عكس هذا: عالم الغموض والتلوث والتجسس وعالم الخديعة. عالمان متناقضان، الظهور والوضوح وعالم الخفاء والمخاتلة. وعندما تسود علاقات التجسس والمخابرات وإحصاء أنفاس الناس يكون المجتمع قد تسربل بالظلام.

يقدم خليفة الوقيان هذه اللمسة التي تفيض أسى في قصيدته "رسالة إلى مخبر بدوي" التي تبدأ بمفارقة في عنوانها، فالحد الأول أن البداوة هي تلك الصفات الإيجابية التي تعاكس عالم التخابر والتجسس، والعنوان بكلماته الثلاث فيه مجافاة ومعاكسة لما هو معهود، فلا أحد يرسل برسالة إلى مخبر، المخبر هو الذي يقتنص ويتصيد الأفكار، يحيك رسالته في الخفاء متربصاً.

وتاخذ الرسالة شكلاً خاصاً، فتتصدر صيغة النداء عددا من مقاطعها، هذا التكرار يحمل معنى الاستنهاض ودعوة إلى الاستيقاظ، ويأخذ أسلوب الشفافية، شفافية التعاطف، فالشاعر لا يخاطب شخصا ولكن منطقة الأصل أو المنبع الذي وصل إليه التلوث، لذا جاء هذا النداء:

يا صديقي

يا غريب الروح

يا حزناً تكوم

وتزيا من نسيج الخوف

صمتا يتكلم

يا نقاء الرمل

لما شابه الزيت

ويا حسا تلعثم

(تحولات الأزمنة. ص ٦٥ - ٦٦)

تناول دقيق لهذا المخبر الذي يبدو كمن يقف ضد نفسه، لقطات تلتقطها وتركبها عين فنان قادر على أن يتلمس هذه الجوانب، يستخرجها من حيزها المحدود إلى اللامحدود. ان هذا النص، وكل نص آخر من عالمه، وإن كان مترعا بالنظرة السياسية الواضحة، والمشاركة الاجتماعية الدقيقة، فإنه يتأطر بإطار فني وحدود واسعة المرامي من حيث اختيار الزاوية واللحظة والقضية، وذلك الجو المرسوم حول هذا المخبر الذي يتجسس على قضيته ويفضح سره. إن الخطاب هنا ليس عن شخص أو أشخاص، ولكنه عن قيمة يراد لها أن تتدمر، لذا أخذ المتحدث في النص موقع الصديق، ومنه امتد مدى هذه المخاطبة التي اتخذت مسارات عدة، فيها جانب التشخيص والوصف والدخول إلى أعماق هذا البدوي فيبدأ من منطلق الأصل: يا ابن قحطان، يا صرحا تثلم، يا بقايا صفحة بيضاء، يا أنشودة الحداء، يا أريجا من عرار الأرض، يا بقيا عزة الصحراء.

وينتقل من الأصل القديم إلى النفس في حالها القائم الحاضر: غريب الروح، حزن تكون، متزيي بنسيج الخوف، صمت متكلم..

وينتقل إلى مسار ثالث، الظرف المسيطر، المظاهر البارزة: نقاء الرمل

الذي شابه الزيت، الحس المتلعثم..

ومسار رابع: الحد الاجتماعي، الدعوة التي يتجسس عليها:

همنا أن لا نرى وجهك

في كل مساء يتجهم

همنا أن نشهد الاطفال

في كوخك

كالأطفال في البيت المنعم

(تحولات الأزمنة. ص ٦٦)

ويختم المسار الأخير؛ بالإشارة إلى ذلك العدو الحقيقي والمشترك، ذلك التنين القادم الذي يريد أن يطفئ الشمس ويسرق القوت، إنه الغول المتقدم من وراء البحر:

قل.. وقل ما شئت

لكن حين تندم

قل لهم إن وراء البحر تنينا غريبا

همه أن يطفئ الشمس

وأن يسرق من طفلي قوته

قل لهم إن وراء البحر غولا

يتقدم.

(تحولات الأزمنة. ص ٦٧ - ٦٨)

الرسم بالتفاصيل:

يملك خليفة الوقيان قدرة ومهارة في تهيئة الجو ورسم الصورة الداخلية، ففي تهيئة الأجواء لا يتبع الطريقة التقليدية، ولكنه ينقب عن مداخله الخاصة المتميزة التي تعتمد على اختيار جوانب دقيقة تمثل تهيئة وتطويع الشكل لطبيعة التجربة فيرسم الأطر المناسبة فتأتي التركيبة الفنية وقد استعدت لما سيأتي، إن دخوله لعوالم قصائده شبيه بالتقدمة الدرامية في العمل المسرحي، نرى مثلاً تلك الأجواء الخاصة التي يجيد نسجها. بدت هذه الدرامية الشعرية الشفافة بيِّنة واضحة في قصيدة مثل "مذبحة الفواكه"، حين بدأ بتلك المقدمة الدرامية التي بدت بتتابع ظهور الشخصيات والغوص بطبائعها وظروفها وعالمها البسيط الخاص المتفرد. لقد جمعت التقدمة الدرامية العناصر الأولى المشكلة من تفصيلات جزئية، والشخصيات تبدو منفردة تتوالى، كل واحد منها يقبل بذاته المنفردة وهمومه الصغيرة. ثم يقوم بتوحيدها في لحظة التفجير الآثم لتأتي إدانته للإرهاب منطلقة من هذا المدخل، لقد قدم لنا الحركة الإنسانية البريئة المسالمة المقابلة لعنف الإرهاب.

يلعب الزمن دورا بارزاً، فهو زمن متتابع ينسجم مع الجو الذي راح يرسمه، إنه عندما يهاجم الإرهاب القائم على القتل دون تمييز. يأتي من المدخل الذي تم تشكيله بحرفية متقنة، يقدم لنا الحركة المقابلة للإرهاب، ينظر إليه من خلال عيون ضحاياه الأبرياء الذين كان الشاعر يدافع عن قضيتهم.

يجيء سليمان

بعد وضوء صلاة العشاء

ثقيل الخطى

تعشش في ركبتيه

مواجع عصر من الغوص والقهر

....

ويأتي خليل

بأكياس فاكهة للصغار

ويبقى يراقب في صمته المئذنه

(الخروج من الدائرة. ص ٣٣-٣٤)

وتتوالى المشاهد حتى تكتمل، تتابع حركة الزمن المشير إلى حركة الأحداث، لتأتي اللحظة القاتلة، لحظة التفجير التي توحد بين هذه الجموع والأشلاء:

تحرك تحت المقاعد

شيء دفين

تناثر تفاح لبنان

رمان إيران

تين الشام

مضرجة بالدماء

بأشلاء طفل المراجيح

أطراف شيخ

توضأ منتظراً للصلاة

(الخروج من الدائرة. ص ٣٧)

إن التقدمة الدارمية يتركز ويتضح أثرها في هذه الذروة التي تجمع وتصهر عندها ما سبق أن جاء في بدء القصيدة خيوطا مفرقة، دلالة على أننا نعيش متجاورين متداخلين حين تدهمنا الدواهي ويحيط بنا شر الإرهاب الذي لا يفرق بين شخص أو بلد أو شيء. وكانت الدلالة واضحة باختلاط تفاح لبنان ورمان إيران وتين الشام بأشلاء الآدميين. هذه الجزئيات التي تداخلت تلقي بألق الرسالة في نفس المتلقي، إنها لا تتوقف عند حدود القول ولكنها تخلق عالماً متكاملا متصورا.

ويتنوع عنده التتابع الدرامي ويتشكل طبقاً لسياقه الخاص في كل قصيدة، كما في قصيدة (الهبوط من الجنة)، التي تقدم صياغة شعرية للحظة الإغراء والسقوط الأول للإنسان، فيمزج بين درامية الموقف وتركيز الكلمة والصورة الشعرية ويستخدم السرد والحوار والبعد التاريخي في لقطات سريعة يُحيي بها القصة الأزلية التي تنتهي بالهبوط من النعيم في إشارة إلى كل هبوط لنا بسبب تحرك آلة الشر:

بين نابي حية الخلد الجميله

ذات يوم كان إبليس مقيما

يعقد العمة فوق الرأس

يرخي المسبحه

(الخروج من الدائرة. ص ٧٤ - ٧٥)

إن باطن النص يمتد في إشاراته، فالحكاية ليست هبوط آدم من الجنة، ولكنه الهبوط المستمر من نعيم الحرية والفكر المنفتح، إنها سيطرة الفكر الظلامي المدمر، فكل فكر يضللنا إنما هو إبليس معمم مخبوء في فكي حية!!.

وكذلك يتخذ التناول الدرامي شكلاً آخر من خلال تلك المقاطع المتصاعدة في توجه نحو التكامل على أساس من الحس الدرامي، الذي يعتمد على الخط الرابط، ففي "العروس والقرصان" نلاحظ أنه يقدم العناصر واحداً تلو الآخر، نكهة فجر الكويت وربيعها وبحرها ثم تتوحد هذه العناصر في الختام، فتكون الزمجرة الأخيرة الموحدة في بوتقة واحدة. تماماً كما ختم في "تحولات الأزمنة" بوقفة إجمالية بعد تعداد العناصر، مع تغير نوعي بين الاثنين:

وحينما تمس صفحة النقاء والطهاره

أصابع القرصان

مخالب تغتال في الظلام خيط الفجر

دفء الشمس

بهجة الربيع

رونق النضارة

يستيقظ الموج

الذي لم يألف الضغينه

لم يعرف الهوان

تزمجر الشطآن

(حصاد الريح. ص ٣٥)

تأخذ ملامح التحديث وإمكاناته الواسعة حيزها في هذه التجربة، فهي تفتح مجالات فيها ثراء وتنوع وجدَّة. ومن معطيات الحداثة ذلك التوجه المواكب لإيقاع الحياة السريع والمركب بتعقيداته التي يتطلب من الشاعر

مواكبته والتفاعل معه. فهذا الإيقاع المتسارع يستدعي وجود قصيدة مواكبة من حيث البنية والتفاصيل. لذا نلمس في إنتاجه الشعري توجها إلى تلمس الومضات المشعة التي تتخذ شكل القصيدة الومضة التي تقدم محورا مركزا متكاملا يأخذ من القصة القصيرة تتابعها وتركيزها، ومن القصيدة تشكيلها وصورها، فيقترب من إمكانات اللحظة المركزة، فيقتنص اللقطة، ويقدم مقطوعات فيها مثل هذه اللحظة = المفاجئة ويمزج بين هذه اللقطة وإمكانات المفارقة الداعية للتأمل والنظر من خلال الأثر الذي تتركه مثل هذه اللحظة = المفاجئة.

يقول في مقطوعته "عصفورتان" التي يبدؤها بتهيئة الجو، ويرسم، بتشكيل شعري محلق،إطار الحياة الرخية التي تعيشها هاتان العصفورتان، وبعدها يحرك الأحداث قائلا:

مر عليهما فتى

في كفه نمت عناكب الحجر

فهبتّا مذعورتين

فشك شوك النخلة الرحيمه

قلبيهما بوخزة أليمه

فانسفحت فوق يد الإنسان

قطرتان

(٥٨، ٥٩ حصاد الريح)

وفي هذا التحرك نلحظ دخول الشخصية التي ستحرك الحدث، وهذه (الشخصية)موصوفة بدلالة مباشرة "في كفه نمت عناكب الحجر"،

واستوى (الفعل) الذي تجسد فيه انفعال الذعر، ثم طبيعة الحدث القاسي بمفارقته الخاصة "فشك شوك النخلة الرحيمة". وتأتي لحظة الختام الدالة حين انسفح فوق يد (الإنسان) قطرتا دم العصفورتين. وانظر التشكيل نفسه في تلك اللمحة الرمزية الدالة في مقطوعته "عوسجة"، التي نلحظ أيضاً فيها التضاد بين انفتاح الجمال والخير في صورة السوسنة التي ترسل رحيقها "يضوع يغمر المدى"، وفي المقابل يأتي انغلاق الشر والعنف والقتل في صورة "عوسجة القفار". ومثل هذا التضاد في الأحداث والمواقف تجسده ومضة "في الليل"، وهذا العنوان الموجز دال في تركيبه، فهو ليس عن الليل، ولكن (في) (الليل)، وهذا يعني وجوها متقابلة، فيه الانفتاح والجمال والسكون والبعد عن كل منغصات الحياة. يركز الشاعر بدقة وأناقة على هذا العالم الآمن:

الليل
حين تسكن النجوم داره سكينه
تنام في سريرها
عواصف المدينه
الطير في أعشاشها
الريح في فجاجها

هذا الليل الساكن، الذي تركز المقطوعة عالمه الخاص المسالم، لا يدوم، فيبرز من جهة أخرى ذلك المقابل البشع:

في الليل
حين ترقد الضغينه

يستيقظ العسس

(حصاد الريح. ص ٦٣، ٦٥)

تجمع هذه الومضات الشعرية ملمح محاصرة الخير، الاغتيال البغيض لكل مقومات الحياة الجميلة.

مفارقات:

وتلفته المفارقة، تشده تلك اللحظات التي تقوم على المفارقة المؤثرة الجاذبة للنظر فيستخدمها الشاعر في مواقفها، وخاصة في تلك اللحظة التي تتواجه فيها الحياة مع الموت، فعندما يتناول موقفا متكرراً وراسخاً في تقاليد القصيدة العربية، مثل موقف الرثاء، يتجاوز المواقف التقليدية ويضيف إلى أدبيات هذا الفن زوايا جديدة من التناول، فينصرف إلى معاني الحياة ذات الملمح الدرامي، ويلتفت إلى التقابل بين الحياة والموت، وتبرز عنده مواقف المقارنة بين المواقف فينتبه العقل والشعور إلى هذا العالم المليء بمتجاورات متناقضة، فتطل علينا عناصر المفارقة بما تحمل من زخم يتفجر من عناصر التضاد القائمة.

إن التقابل بين الحياة والموت يأخذ شكلاً خاصاً عند خليفة الوقيان، تأملاته فيهما تأمل من يرى الحياة في شتى جوانبها، إنه يحاول أن يكتشف موت الإحساس الدقيق بالحياة عند البشر الأحياء من حوله، ينتقل بنا من عالم الموتى إلى عالم الأحياء الموتى مجازاً، حين يلمس كيف أن حكمة الموت لم تبلغ غايتها التي يجب أن تكون، يكتشف ويسلط الضوء على أن هذا الموقف المليء بالحكمة والعاطفة الجياشة لم يترك أثره المفترض على البشر:

أدار المواسون أكتافهم

ومروا سراعا

وكم مر قبلهم آخرون

وبت وحيدا

ثم يضع صورة أخرى مقابلة:

وعدت لأصحابك الأوفياء

فإذا هم كدأبهم يضحكون

ويلهون يشدون يستمتعون

كأنك بينهم قائـم

كأنك ما بت عنهم بعيداً

(المبحرون مع الرياح. ص ٦٥، ٧١ - ٧٢)

ليس هذه وقفة متأمل تجريدي أو صاحب نظر إلى كليات الموقف، ولكنه ناظر ومتأمل بهذه التفصيلات الصغيرة الدقيقة التي تحيط بالموقف الإنساني، ليصل منها إلى خلق عالم النظرة الكلية، وقفته الأولى تكشف المنحنى الذي سيسير فيه، والذي سيتكرر، وقفة تتخذ من تعاكس حركة الحياة والموت منطلقا، يعتمد على تلمس التفصيلات الدقيقة التي تجسد حركة الحياة اليومية وبها تنتفض الشاعرية التي تغوص في عوالم هذه العناصر التي تبدو هامشية، فتنقلها إلى المقدمة فتشغل كامل مساحة الصورة، فتصبح هي الجزء الدال على المعنى الكبير والحس المعبر، وبها تتضح مقدرة الشاعر الذي يعطي الأشياء العادية المألوفة معنى غير مألوف، يخرجها إلى إطار الشاعرية المتسعة الأرجاء دلالياً. ففي رثائية

"غيبة الشاعر" التي يحدد عنوانها اتساع مدى هذا التناول، فهي ليست غيبة شاعر محدد، كما تفترضه الرثائية المحددة الإطار، ولكنها مدت المعنى لتكون غيابا لمعنى "الشاعر". وبهذا العنوان الدال تبدأ اللقطات الخاصة التي تعطي معنى لهذا الفقد العام، ففكرة الموت تنطلق من أن هذا العالم قد نقص بل قضم بفقده للشاعر، فقد الجزء الحي والمتوثب منه، ولم تبق منه إلا بقايا قدمها في مطلع القصيدة: الغرفة الباردة، بقايا من آنية الشاي، علبة حلوى مضى نصفها، وباقة ورد تثنت مفاصلها، شرشف أبيض ترميه الممرضة على الأرض..

تتجمع تفصيلات دقيقة لعالم قد غاب عنه جانب الحياة الحقيقي. هذا المدخل الرثائي يقول بلغة معاصره مختلفة عما يقوله الشاعر القديم وإن اتفقت المشاعر، فكلاهما يقول بطريقته هذا المعنى الواحد الخالد:

فما كان قيس هلكه هلك واحد ولكنه بنيان قوم تهدما

إن الشاعر الحديث يرثي لنا أيضاً بنيان قوم تهدم ولكن في عصر متبلد، مات حسه، لذا سعى لكشف حقيقته فهو منجذب إلى المعاني المتقابلة، حين تكون إحداها كاشفة لما سواها، لذلك يعطي، في مقابل هذه الصور لعالم حزين تمزقت فيه حياة حقيقية، مشاهد من عالم آخر الحياة فيه مصنوعة مزخرفة خاوية من المعنى الحقيقي، حياة زيف. ففي مقابل الفراغ الذي تركه الشاعر نجد في جانب آخر من المشهد باقات الورود المكدسة وحشود الزائرين عند غرفة وجيه من وجهاء هذا الزمن:

يطوفون حول سرير وجيه

توعك بالأمس

من موجة بارده

(الخروج من الدائرة. ص ١٢٠)

هذا المشهد يعطي في مقابل برودة غرفة الشاعر ملمحاً ساخرا، وتتجسد السخرية بكلمات من مثل "يطوفون" حول سرير الوجيه بما يعنيه الطواف من إشارات ذات طابع مقدس، فقد تحول النفاق إلى طواف مقدس.

ويتابع رصد هذه الجزئيات المشيرة إلى تفاهات الحياة، وتطل علامات النسيان وإهمال منابع النور. إنها لحظة حسرة كبيرة، ليس لغيبة الشاعر فقط، ولكن حسرة على هذا العالم المتبلد الذي لا يعي شيئاً:

ترى هل درى الزائرون، الطهاة، الممرضة، الجمع

من كان بالأمس ضيفا غريبا

تسلل مثل نسيم الصباح

وفي آخر الليل

كالنجم أغفى

(الخروج من الدائرة. ص ١٢٢)

لقد توسع إطار الرثائية من خلال الاستقصاء الحكائي، فضم إلى فجيعة الحدث مأساة أخرى تجاوز فيها وصف الموت إلى كشف غياب الحس الحي والاستجابة الإيجابية، من خلال تناول مركب مستقص يتعامل مع الأشياء الصغيرة التي يصنع منها العالم الممتلئ بدلالاته.

الإيحاء بالصورة

يعتني الوقيان بتشكيل بنيته الشعرية، ويتلمس كل إمكانات الأداء القادر على التجسيد والإيحاء، فتلعب الصورة المجسدة لمعانية دورا مهما، فهو يستقطر إمكانياتها التي تتنامى متفاعلة مع الفكرة الأساسية، فتتداخل الصور والتعبيرات المنسجمة في موقعها، تشيع العالم الخاص للنص، كما هو واضح في النصوص السابقة التي اعتنى عناية واضحة برسم الأجواء الشعرية المهيئة لما أعقبها من أحداث. ومثل هذا الانسجام مع الموقف نلمسه حينما يريد أن يقدم لنا عالماً معيناً حيث يلاقينا الاحتشاد له. فعندما أراد أن يقدم العالم الموبؤ المشوه الذي يقف الشاعر منه موقف الكاشف المعري له، احتشد له بما يعادله من مستويات التعبير والصور القادرة على نقل وتجسيد ما يريد تجسيده من هذا العالم الذي يريد أن يضعه أمامنا بكل سوءاته.

كلمة (الطاعون) لها دلالة عميقة وموغلة بثقلها التاريخي ومن ثم النفسي المترسب في أعماق المتلقي. مرض فاتك مدمر شامل. يستحضر هذه الإمكانات ضمن جو عام يستقى مادته من عامله الخاص، جالبا له من الصور والتعبيرات المنسجمة معه، ناقلة لفحواه تأثيرا وبيانا:

هل تبصر في هذي الغابه

أسراب الخفاش

الدود، النمل الوحشي

كل الطرقات مكفنة بالصدأ العفن

السل الجدري الطاعون.

حاذر أن تنزلق القدمان

فعناكب هذي الغابة

لم تألف وجه الإنسان

لم تبرح تنسج سود الأكفان.

. . . .

أطلق نجمات الصيف المحبوسة في القضبان

أفقاً بالنور عيون الغربان

فالليل ثقيل

والدرب طويل

(الخروج من الدائرة: ٢٧ - ٢٨، ٢٩ - ٣٠)

وفي هذا العالم الموبوء حضرت الخفافيش والدود والنمل الوحشي والتكفن بالعفن والسل والجدري، كل هذه تنطلق من مرتكز الطاعون الفكري، فالشاعر يخلق مبناه من معناه، في هذا العالم الذي يبدأه بالتحذير منه ككل وباء، ثم يتجسد اللون الأسود الذي هو سمة هذا الوباء الأسود بمشتقاته ومدلولاته. تتدرج المشاهد ضمن هذا الإطار اللوني، فيتعمق سواد لون العناكب بالغابة، ثم نصل إلى نتيجة الطاعون = أكفان سوداء.

وفي مقابل هذا يقدم النقيض "نجمات الصيف المحبوسة". ولأن هذا العالم تحد وصراع تأتي صيغة الفعل المعاكس من المصدر والمنبع نفسه فردة الفعل المقاوم سترتدي رداء مشابها، فالنور مثلاً لا يشرق أو ينير أو ينتشر ولكنه يفقأ "أفقاً بالنور عيون الغربان". وهكذا تنسجم الصياغة

والجو الشعري مع العالم الظلامي الذي يريد الشاعر ان ينقلنا إليه، وهو عالم رمزي له دلالاته الاجتماعية والسياسية.

خليفة الوقيان شاعر يعرف تماماً الطريقة التي يرتدي فيها الفن أزياءه المناسبة، أن الشعر ليس طبلا يصرخ ولكنه تشكيل فني يتغلغل في داخل فكرته، لقد قدم في شعره عوالم واسعة المدى يصعب أن تحصر في إطلالة سريعة مثل هذه، فقد كانت له تأملاته في الكون والحياة، وله تلك اللقطات واللمعات الخاطفة التي تتمحور حول نقطة جمالية أو لقطة دالة. لقد قدم في رحلته الطويلة مع الشعر نموذجا للوعي والتطور والتفاعل، يدخل التجريب من مدخله الخاص والمتفرد، لا ترتبك خطاه، ولا تهبط مقوماته الشعرية، ولا تتوارى لمحاته الجمالية، ولا تغيب مواقفه النابعة من أعماق ذاته.



المراجع والهوامش

الفصل الأول

١ - خليفة الوقيان. من الجهود الثقافية المبكرة في الكويت (١٦٨٢ - ١٩٣٩). ضمن كتاب: الأدب في الكويت خلال نصف قرن. ص ١٨، ٢٧، ٢٨.

٢ - خالد سالم. الكويت في القرنين الثامن والتاسع عشر. ص ١٠٦، ١٠٧، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٥.

٣ - تاريخ التعليم في دولة الكويت. مركز البحوث والدراسات الكويتية. ص ٢٢، ٢٣ وأنظر بعض أشعاره في كتاب الكويت في القرنين الثامن والتاسع عشر لخالد سالم محمد ومصدرها كتاب حلية البشر.

٤ - خالد سعود الزيد. أدباء الكويت في قرنين ج ١. ط٢. ص ٥٥.

٥ - مجلة الكويت. ج ٢ و ٣: م ١ شوال وذو القعدة ١٣٤٦هـ ص ٨٤.

٦ - أدباء الكويت في قرنين. ص ٥٥، ٥٧.

٧ - أنظرها ملحقة بديوان عبد الله الفرج. طبعة مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين. سنة ٢٠٠٢. الكويت.

٨ - مجلة الكويت. المجلد الأول. ج ٦. صفر ١٣٤٨ هـ. ص ٢٣٧.

٩ - مجلة الكويت. ربيع الأول. سنة ١٣٤٨ هـ. المجلد الثاني. ص ٩١.

١٠ - مجلة الكويت. ج ١٠ . شوال ١٣٤٨ هـ. المجلد الثاني ص ٤٥٨ .

١١ - تاريخ الكويت. ص ١٢٥ . ط الثالثة. دار قرطاس. ١٩٩٩م.

١٢ - نصوص هذه المرحلة مثبتة في كتاب تاريخ الكويت. وانظر كذلك أدباء الكويت في قرنين ج ١ .

١٣ - خليفة الوقيان. القضية العربية في الشعر الكويتي. ص ١١٢ .

١٤ - ديوان خالد الفرج. نشر خالد سعود الزيد. سنة ١٩٨٩ .

١٥ - ديوان صقر الشبيب. نشر أحمد البشر. مكتبة الأمل. ١٩٦٩

١٦ - السابق. مقدمة أحمد البشر. ص ١٨، ١٩

١٧ - محمد عمارة. المعتزلة مشكلة الحرية. ص ٤٦ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط ١. ١٩٧٢ .

١٨ - كتب خالد سعود الزيد كتابا عنه، وتولى نشر ديوانه كاملا، فقد كان خالد الفرج نشر الجزء الأول منه، فتولى الزيد نشر الجزئين الأول والثاني سنة ١٩٨٩ ، وإلى هذه الطبعة نشير في اختيارنا للنماذج، أما مطولته أحسن القصص فقد كانت طبعتها الأولى سنة ١٩٢٩ في مصر.

١٩ - مصدرا ترجمة حياته ونصوصه الشعرية هما كتاب: أدباء الكويت في قرنين ج١، وكتاب: راشد السيف تأليف يعقوب الغنيم وفيصل السعد.

٢٠ - راشد السيف. ص ٤٥ .

٢١ - أدباء الكويت في قرنين. ج ١ . ص ١٨٧ .

٢٢ - ترجمته وأخباره في أدباء الكويت في قرنين ج١ ص ٢٠٣ ط٢، وكتاب

محمود شوقي الأيوبي. د. نورية الرومي. وفيه عرض للخلاف حول تاريخ ميلاده وهو ما بين ١٩٠٠ و ١٩٠٣.

٢٣ - الموازين في الأخلاق ونظام الحياة. دار المعارف بمصر. ١٩٥٣

٢٤ - رحيق الأرواح. دار العهد الجديد للطباعة. القاهرة. ١٩٥٥

الفصل الثاني:

١ - ترجمة حياته أنظرها في كتاب: فهد العسكر حياته وشعره لعبد الله زكريا الأنصاري، كتاب أدباء الكويت في قرنين لخالد سعود الزيد، فهد العسكر د. نورية صالح الرومي.

٢ - عبد الله زكريا الأنصاري. فهد العسكر: حياته وشعره، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ط ٥. الكويت ١٩٩٧

٣ - السابق. ص ٢١٥ - ٢١٨.

٤ - الأغاني. ج ٨ ط ص ١١٦. ثقافة. بيروت

٥ - وردت كلمة الصاب عند الجاهلي لقيط بن يعمر فعبر بها عن الخطر القادم في نوايا الفرس إزاء العرب، فقال في رسالة التحذيرية:

يا دار عمرة من محتلها الجرعا هاجت لي الهم والأحزان والوجعا

وفيها يقول:

فهم سراع إليكم بين ملتقط شوكا وآخر يجني "الصاب" والسلعا

والسلع كالصاب أيضاً شجر مر.

ودار المتنبي حولها قائلا في بيت تجلت فيه ذاته المنفردة:

قد كلمتها العوالي فهي كالحة   كأنما "الصاب" معصوب على اللجم

واستحضرها أبو فراس الذي تكسرت نفسه شظايا؛ فكانت رؤيته ذات طابع تأملي:

الدهر يومان: ذا ثبت وذا زلل   والعيش طعمان: ذا "صاب" وذا عسل

ويقول المعري:

والخير والشر ممزوجان ما افترقا   لكل شهد عليه الصاب مذرور

٦ - أنظر ترجمة حياته في كتاب: عبد المحسن الرشيد. الشاعر والشعرية. لسالم خدادة. سلسلة كتب رابطة الأدباء في الكويت. ط ١ سنة ٢٠٠١

٧ - صدر في أوائل السبعينات، بدون تاريخ، والتاريخ الأقرب ١٩٧٢، دار الكتاب اللبناني.

٨ - السابق. ص ٥٥ - ٥٦،

الفصل الثالث:

١ - مصادر ترجمة السقاف: خالد سعود الزيد. أدباء الكويت في قرنين ج ٢، وكتاب أدباء وأديبات الكويت. ليلى محمد صالح.

٢ - شعر أحمد السقاف. ١٩٨٩.

٣ - أنظر ترجمته في أدباء الكويت في قرنين ج ٢، وكتاب أدباء وأديبات الكويت. ليلى محد صالح.

٤ - عبد الله سنان محمد: دراسة ومختارات. خالد سعود الزيد ود. عبد الله العتيبي ص١٢٢. شركة الربيعان للنشر والتوزيع. ١٩٨٠.

٥ - ديوان أصداء. نشر دار قرطاس للنشر. الكويت. ١٩٩٦
٦ - ترجمته وشعره في كتاب أدباء الكويت في قرنين ج٢ وكتاب أدباء وأدبيات الكويت لليلى محمد صالح.
٧ - نشر خالد سعود الزيد قسطا من أشعاره في ترجمته له، ثم جمع شعره في كتاب "مرآة الذات: عبد الله زكريا الأنصاري" للدكتورة سهام الفريح.

الفصل الرابع

١ - انظر ترجمة حياة أحمد العدواني في صدر ديوانه "أجنحة العاصفة" وفي الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء ١٩٩٣
٢- صدر ديوانه الأول، "أجنحة العاصفة" في حياته، بعناية خالد سعود الزيد وسليمان الشطي سنة ١٩٨٠ مطبوعات دار الربيعان للنشر والتوزيع. وصدر ديوانه الثاني، بعد وفاته، بعناية د. خليفة الوقيان و د. سالم عباس خداده. سنة ١٩٩٦
٣- أنظر ما كتبه د. محمد حسن عبد الله عن ظاهرة التكرار في كتابه (الرسم بألوان ضبابية) ص ١١٠ وما بعدها.
٤ - المرجع السابق. ص ١٨٣ - ١٨٤، وانظر تحليله للطابع الحواري في قصيدة شطحات في الطريق ص ١٨١ وما بعدها.
٥ - انظر ترجمته في كتاب ليلى محمد صالح: أدباء وأدبيات الكويت، وكتاب: علي السبتي شاعر في الهواء الطلق، إسماعيل فهد إسماعيل. والكتابان من مطبوعات رابطة الأدباء في الكويت.
٦ - طبع ديوان "بيت من نجوم الصيف" طبعتين، الأولى طبعة دار الطليعة

للطباعة والنشر. بيروت ١٩٦٩. والثانية في الكويت عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع سنة ١٩٨٢. وطبع ديوان أشعار في الهواء الطلق في دار السياسة. الكويت سنة ١٩٨٠. وطبع ديوان "وعادت الأشعار". في دار السياسة في الكويت سنة ١٩٩٧.

الفصل الخامس:

١ - صدر ديوان "صلوات في معبد مهجور" في طبعتين، الأولى طبعة مكتبة الأمل. الكويت ١٩٧٠، والثانية عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع. الكويت ١٩٨٣. وصدر ديوان "كلمات من الألواح" عن الدار نفسها، سنة ١٩٨٥. كما أصدرت الدار نفسها ديوانه الثالث: "بين واديك والقرى" ١٩٩٢.

٢ - سنعتمد على نصوص الطبعة الكاملة التي أصدرها الشاعر تحت مسمى: المجموعة الشعرية سنة ١٩٨٦.

٣ - أصدر د. عبد الله العتيبي ديوان "مزار الحلم". شركة الربيعان للنشر والتوزيع. الكويت ١٩٨٨. وصدر ديوان "طائر البشرى" في الكويت. ١٩٩٣.

٤ - صدرت دواوين د. خليفة الوقيان. المبحرون مع الرياح. دار ذات السلاسل، الكويت ١٩٧٤، تحولات الأزمنة. مكتبة دار العروبة. الكويت ١٩٨٣. الخروج من الدائرة. شركة الربيعان للنشر. الكويت ١٩٨٨، حصاد الريح. الكويت ١٩٩٥. وصدر له: ديوان خليفة الوقيان. مختارات. دار الآداب. بيروت ١٩٩٦.

٥ - مناهج البلغاء. ص ٣٦٢. ط. محمد الحبيب ابن الخوجه. تونس ١٩٦٦.

الفهرســـت